

المحتويات

دراسات في الآداب

صفحة

- ١٧ حضور الأدب في الآداب الفلسطينية الحديثة د. محمد عدنان الجعدي
- ٨٣ الرواية المضروبة ورواياتها د. عبد الصافي موحيد
- ٩٥ إشكالية العلاقة بين الدين والعلم عند طه حسين د. مصطفى الحصار
- ١٧٧ مستقبل النقد - تجربة السبيل، من إشكاليات المنطقة
في النقد الأدبي العربي الحديث د. محمد الحارثي
- ١٨٩ قراءة سوربو أوجية ليلاد جيل، آباء أية التجريب
- ١٩٩ في البنية الدرامية بين النصبة والتعبير والفيلم السينمائي د. حسن الخطوط
- ٢٠٩ الرواية والتاريخ، مبررات وأدلة للنقد والمقولة د. جميل بدو مطرمان
- الرواية السياسية والتشكيل الفني في أدب رشاد أبو شاق
- ٢٠٩ القصص والروايات (١٩٨٠ - ١٩٩١) د. إبراهيم خليل
- ٢٢٥ التجربة الروائية في أدب عبد السلام العجيلي د. هشام الصالح
- ٢٣٥ الهزل في أدب إلياس فاسيليخيتش شولوخوف د. محمد مرقحة
- ٢٤٧ الجامعة الشخصية والإبداع (في أعمال ثلاثة كتاب من العالم) د. مصطفى صيد

تقديم

إن التنوع المعرفي والثقافي إثراء للفكر تحرص عليه مجلة «عالم الفكر» في المحاور التي تختارها وتركز عليها. وفي هذا العدد «دراسات في الآداب» يتضح ذلك المنهج، حيث تختار المجلة موضوعاً لكل عدد كمحور أساسي. بيد أن ذلك لا يمنع التنوع في إطار المحور أو في بعض أعداد المجلة كما العدد الذي بين أيدينا.

يشتمل هذا العدد على دراسات في مجالات عدة، في الرواية والقصة والنقد الأدبي والشعر، وتجمع ما بين الأكاديمية والنقطة العامة والفكر، كما غطت الدراسات ساحات عربية في مصرها ومثقالها إلى جانب لمعالج من الآداب العالمية.

فالدراسة الأولى تركز على منهج نقدي، والفني لتجربة القصة القصيرة والفيلم السينمائي من الواقع والملاهي، ثم لتحول العرض المفاهيم المتعلقة بالنظرة التاريخية في الدراسة. وبعد ذلك قراءة خاصة لمعالج من القصة والفيلم ليصل الباحث إلى نتيجة تؤكد الجدل المستمر مع الواقع والتجريب الذي لا ينفصل عنه.

وتأتي الدراسة الثانية لتبحث في الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، فمنذ جمهورية اللاطون تسلمت رحلة المدن الفاضلة من التاريخ لتعكس كل منها بيئة عصرها، وتناولت مفاهيم وأفكاراً تتعلق بالحرية وقسطها وغيرها من المفاهيم. وقد استفاد التقدم البشري من ذلك الخيال العلمي كثيراً. أما بحث، حضور الأندلس في الأدب الفلسفي، فيلبي الأضواء على التواصل الحضاري العربي من جهة، وأهمية الأندلس في التراث العربي

الإسلامي من جهة أخرى. وتأتي دراسة «التأجعة الشخصية والإبداع» لتظهر لنا التواصل الحضاري الإنساني. وهي تعالج ثلاثة نماذج من كتابات عالمية هي باختصار نماذج عالمية للكتاب وقعت لهم فواجع شخصية نشجت عنها أعمال إبداعية لها انعكاساتها على المجتمع كما كان لها نضج فني حتى لو كانت تأجعة شخصية. أما دراسة «الرواية والتاريخ» مسيرة النهضة والسطوط، فهي معالجة روائية لأوضاع العرب السياسية في القرن العشرين. والهم الأساسي في هذه المعالجة يتركز على مسألة مهمة في هذه الحقبة التاريخية هي معرفة أسباب النهضة والسطوط في حياة العرب.

وتتناول دراسة «إشكالية العلاقة بين الدين والعلم» حيناً من هذا العدد لأهميتها في الفكر الفلسفي. وهي إشكالية عالمية لا تختص بدين معين دون غيره. والباحث هنا يناقش هذه الإشكالية في كتابات أديب عربي بارز هو طه حسين.

وللشعر نصيب في هذا العدد يتجوز حول نظرية الحب وأثرها في شعر الغزل الأموي.

واستحوذ النقد على حيز لا بأس به في هذا العدد بدراسة تتناول مستقبل النقد حيث إن المحتوى يركز على مقارنة لأعمال فلاسفة وإنهاء من التاريخ العربي والعالم.

ولأهمية الرواية المغربية تأتي دراستها في أحد أبحاث هذا العدد كونها هيمنت على المشهد الثقافي المغربي من خلال التركيز على رواية معينة تجسد ذلك المعنى.

إنه عدد يتميز بالتنوع والثراء المعرفي والفكري في فصل الربيع الجميل.

رئيس التحرير

www.madani.net

حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني الحديث

د. محمد عبد الله النجدي^١

من مظاهر التواصل الحضاري لعروبة فلسطين تمسك أبناء هذا البلد - مسلمين ومسيحيين - بتراثهم العربي والإسلامي^(١)، حيث تشكل الأندلس واحدة من التحولات المهمة في هذا التراث. وما قدمت للحضارة الإنسانية من معارف وثعاريف إنسانية غنية للتعايش العرقي والتسامح المذهبي في ظل السيادة العربية الإسلامية، إلى أن جنت عليها أيد إسباني صغرى متمسكين في غفلة من حكام تنازعوا فنهضت ربهيم وأل ذلك الصرح الحضاري العظيم إلى منيرة المعلوم.

وقد تراجح حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني بين صورة الأندلس الفاتح المنتجع، صعدا الفطر، متمثلة في عملية الفتح ذاتها (٩٣ هـ - ٣١١م)، وفي بناء صروح الحضارة في قرطبة وإشبيلية ولغرنطة... وما قدمت هذه البلاد في ظل السيادة العربية الإسلامية من علماء وفكرين وأدباء وساسة وقواد، وبين صورة الأندلس المعكك، المطلوب على أمره إلى أن تمككت الممالك الإسبانية النصرانية ومن ورائها أوروبا، من الاستيلاء على آخر معقل للعرب المسلمين بطبيعة الحوزة الأيبيرية سنة ٨٩٧ هـ/١٤٩٢م، وثمة صورة ثالثة لهذا الحضور تمثلت في طبيعة الأندلس الجميلة -جنة الله على الأرض-، في ظل العرب المسلمين، وهالفردوس المفقود - بعد غروب شمس الإسلام والعروبة منه.

وقد تمكنت صورة الأندلس من نفوس الأبناء الفلسطينيين حتى أصبحت مصدر إلهام لهم، منه يستمدون انتصارات طارق بن زياد أحد أشهر القادة العسكريين في عصره^(٢)، وقوة عزيمة عبدالرحمن الداخل وحسين ابن حمويه الصقلي إلى وطنه، وشموخ الحضارة الأندلسية وعصيرها العائلي في جسر (زمالكاني) يربطهم بواقعهم

١ استند المراسلة العربية بوثيقة مرسود الأمانة.

اللسطيني المؤلم في ظل واقع عربي لا يقل مأساوية - إن لم يزد - في ظروفه من تلك الظروف التي أدت إلى «غروب شمس العرب عن الأفق».

وقد استندى الأديب الفلسطيني الأندلس إلى واقعه عبر مسافة زمنية اتسعت لتشمل التاريخ العربي الإسلامي بأكمله - ومسافة أخرى مكانية امتدت لتشمل ضفتي البحر الأبيض المتوسط - وقد يكون محدود صريح قد شعر بهذا الاعتداد عندما جسد إهداء ديوانه «كتاب تقيتارين» في عبارة: «إلى ضفتي بحري».

وسوف نتابع هذا الحضور - بعد التعري بمصادره وتعدد إطاره - عبر عناصره التي استلحها الأديب الفلسطينيون في إطار مكونات معظم الأدبي.

ومصادر البحث هي مصادر الأدب الفلسطيني منذ أواخر العقد الأول من هذا القرن حتى اليوم - وعند الحديث عن الأدب الفلسطيني يتوجب التمييز بينه وبين الموضوع الفلسطيني في الأدب... فالأدب الفلسطيني هو الأدب الذي كتبه فلسطينيون أينما وجدوا، ومهما اختلفت جنسيات جوارحه السمر التي يحملونها لأجل الوصول إلى شجرة العيش، وكرواقه للأدب الفلسطيني تعتبر تلك الدراسات التي دارت حول هذا الأدب مهما اختلفت جنسية مؤلفيها.

ونحن إذ نسر هنا على فرد ما هو فلسطيني من هو عربي غير فلسطيني فإننا لا نجد أي مجرر لانتهاج النهج نفسه فيما يخص إطارا عربية أخرى غير فلسطين، حتى ولو كان ذلك بحسن نية. وذلك لأن الوطن العربي اليوم، أرضا وشعبا وثقافة وفكرا أخرج من أي وقت مضى لاختفاء هذه العنصرات القبلية، إلا فيما يتعلق بفلسطين، فإنه يتوجب التأكيد على صفتها الذاتية المحلية، لأن هذه الصفة الذاتية المحلية هي المستهدفة اليوم، واسمها هو المطلوب حيا أو ميتا لدى الاستعمار والصهيونية وبعض الأنظمة المحلية الدائرة في ظلكهما، فلسطين اليوم هي أشبه ما تكون بعضو الجسم الذي يلده ثيمان مفرغا فيه كل سمومه فيأتي الطبيب ليشد الضماد عليه مانعا من أن يتسرب منه وإليه حتى لا يتغلل السم إلى سائر العضد - وعندما يتم التطهير ويتخلص العضو من السموم الغازية، فلا بأس من أن تلك الضمادة كي يعود العضو إلى الجسم دون أن يضرب به... هكذا يتوجب علينا أن نضمّد الجرح، ونشد ضمادا لتحرير حول فلسطين يحدودها الإقليمية من النهر إلى البحر، ومن الرأس إلى الخليج حتى تطهير من موم الاحتلال - ولعلها تعود إلى الوطن الأم، ويسقط كل مجرر لوجود هذه الصفة الإقليمية⁽¹⁾.

ويشمل الإطار الزمني للبحث القرون الثمانية لتاريخ الأندلس والقرن العشرين من تاريخنا الحديث. أما الإطار المكاني فيشمل المساحة الجغرافية للأندلس (العربية المسلمة) والوطن العربي. ومن هنا نخرج من هذا البحث الإشارات كلها التي تشير إلى المدن الأندلسية أو إلى الأندلس (كإقليم في إسبانيا المسيحية) في فترات تطرح عن إطار الشرون الثمانية.

وقد خرجنا من قراءة ما لوهر لدينا من مصادر الأدب الفلسطيني بنسبة تتناول في نبرة استعلاء كتاب النثر الفلسطيني للأندلس، حيث تكاد تتعصر محاولاتهم فيما قام به خليل يونس⁽¹⁾ ومحمد نفاع وخضر زهران ونجاة صديقي وإبراهيم الشنطي، وهي على أي حال إشارات لهم بإمكانها مناقشة مثيلاتها عند الشعراء الفلسطينيين، في الكم أو في الكيف⁽²⁾.

ويمكننا تصنيف عناصر حضور الأندلس في الأدب الفلسطيني في حضور الأمكنة وفي استعلاء الشخصيات التاريخية والأدبية.

أما الشخصيات التاريخية فقد استلهم الأديب الفلسطيني منها تلك التي قامت - إيجاباً أو سلباً - بدور مهم في تاريخ الأندلس وتطور مجرأ، ومنها شخصية طارق بن زياد فاتح الأندلس وسأحب الخطبة المشهورة بعد استيلائه الأديب الفلسطيني هذه الشخصية وشكلها وفق حاجته الإبداعية، وخدمة للفكرة التي يود توصيلها محاولاً خلق نوع من التوازن بين الإبداع والاكترام، من هنا جاءت شخصية طارق بن زياد وانتمائها البارع رغم ضعف العدد والعدد، محطراً للتطويع من الواقع المشرقي وتجاوز التهمة⁽³⁾.

في قصيدة «لا مفر» من ديوان «سيفينة القصب» يخاطب هارون هاشم رشيد أبناء شعبه المشردين، متقمصاً شخصية طارق بن زياد، مستعذاً من عبارات طليعة المشهورة محموراً القصيدة مع شيء من التحوير في عبارات الخطبة، وذلك ضرورة يسعى إليها الشاعر للوصول إلى أكبر قدر ممكن من الميثاق في نقل واقع المأساة التي يعيشها شعبه:

أخي...!

فاليوم... يومكم

فاليوم من يرائكم

والخضم من أمامكم

فما لكم...!

والله حتى الصبر

ولا لكم...

والله حتى القبر^(٢٢)

فشخصية طارق التي تلمسها الشاعر تحسّر معاني خطبتها في الواقع الفلسطيني، حيث تمتلئ الطنانيق بالجثث قبل القتال، وهذه إشارة إلى الحروب الشكّية ذات النتائج المدمرة التي حاصرتها الأنظمة زورا باسم فلسطين، كما يتوقف الشاعر في منتصف القصيدة لمعيدنا إلى خلاصة الرسالة التي يحملها وهي التعرف بالواقع الفلسطيني، وذلك بإعادة الحوار إلى الشخصية المستهدفة والنقل عنها

تأريظكم...

ومجدكم...

مفارب مشارق

بهدر في أدانكم

كالرعد كالصواعق

بمثل ما قد قالها

للشاعرين طارق.

والتهدر الجبال

في القدس...

في القدس...

في حرمهم...

هي عيال...

الثورة...

يا رجال...^(٢٣)

وفي إطار الواقع المعاش لتغلّص صورة طارق عند محمد عز الدين المنصورة طابع التملّص من المسؤولية، والهروب من الواقع ومن المواجهة، حيث نجد طارق بن زياد في «هزيمة ساحلية»، يتسكع في المقاهي ليشارك المغلوبين على أمرهم رحلة الهروب من المواجهة، وبهذا التخرج الشخصية المستهدفة بتأريظها في إطار التلميح العامة التي

يعيشها الواقع العربي المعاصر.

سأذهب إلى ملهى الأندلس

وأرق كأس بكأس طارق من زياد

وأقول التبعني أينما المدينة^(١٢)

لكن صاحب «الكتفانيات» - وهو واحد من أكثر شعرائنا الفلسطينيين استخداماً للمادة التراثية - يدرك أن الهروب من المواجهة هو ضرب من العيث فيضع له حداً ويغوص - من جديد - في التاريخ العربي ليعتدي شخصيات منها: «ابن زريق الشامي» - وعلى الجهم الدامي» - ودليلة الغزالية» - وكلها أسماء تعبر عن انتصار الإرادة ومنها يستمد العناصر العزم على التمسك بأسواره الكتفانية حتى إنه يهبط هذه الكلمة ناكداً على هذه الهوية الوطنية التي فيها خلاصه:

وأقول هذه حيفا

أو أقل كما فعل أبو سحيم الثقفي^(١٣)

طالعاصر يهود وضع حد لواقع القرية والهروب من المواجهة تماماً كما وضع أبو سحيم الثقفي حداً لثيابه وشراؤه في معركة القاسية ضد الفرس. إلى أن انتصر الفاتحون المسلمون.

ويعود العناصر في «الخطبة» من ديوان «ابن بقميني» أحد غير الزيتون، ليعمق شخصية طارق بعد استعادتها في جدلية الواقع المعاشي - وليتضمنها وينطلق باسمها أو يلقبها باسمه:

بيت قرب الفاتحت يظل على البحر، يماثل أشجار الأرز

ويحميني من زخات المطر ومن دقات الشرطة فوق الأبواب البيضاء

الحل أمامي والبحر ورائي - والفرس الخضراء بين الأحراش الزرقاء

هل أكتب أن المنطقة العليا تعني المنطقة السفلى، هل أكتب

أن التمع رحا، أن الماء دم وأن الضلع بكاء^(١٤)

وهي إظار هذه الجدلية يستعدي معين بميسو في «قصيدة من قنصل واحد» شخصية طارق في صورة سجين مصوناً حيث يصلي الجواسيس خلفه علي، ويمسكون الطعام من يد معاولية حتى يتدحرج رأس الشاعر الجاسوس علي ربابته بعد أن يسمي لدى الخطوبة للثقل من الشعراء الشرقاء:

وطريقه هي الزنزانة

طارق، فتح الأندلس

وفتح حليفتنا الزنزية^{١٢٢}

ويذكر اسم طارق هذه المرة أيضاً بأسماء أخرى من التراث العربي لتعكس عليها الواقع المعاصر فاختلقت دلالتها باختلاف واقعا اليوم عن واقعها بالأمس، فجاءت موازنة لدلالة طارق، قلند الأمس، سجين اليوم، حتى يصبح «سيف الدولة» هنا للروم، ويهني «مفتوقه انكالك» هنا شروان، العرض «عبلة»...

وتحدث المعارضة بين التاريخ والجغرافيا عندما يجمع ناهض منير الرئيس بين شخصية طارق ورمز الكرامة والنصر، وبين صورة حكامنا اليوم كرمز لنهوض، حيث مضيق جبل طارق ومضائق نيران قطبان الجهادية أساسية تبدأ بالفتح هي الأندلس الميبلية، وتقف عند الاحتلال الأجنبي لأراضيها العربية اليوم:

إني تعود من جرائد المساء خالي الوفاض

أدخل فمري.

وأفرد الحرائط التي وحلتها

في غرفة الزيت والبا المهيون

هذا المضيق ما أسسه؟

وطارق...

هل زار شرم الشيخ أو نيران؟

لكن بحر الصين في مكانه يبدأ من إيلات^{١٢٣}

ويقتتل شخصية طارق بن زياد في «مسرحية الزنج» من موقع الأنا إلى موقع الأنت، وهي نقلة نوعية تكمل مع محاولة الشاعر الانتقال إلى مواقع أكثر تقدما في معركة الخلاص الفلسطيني، حيث ينقل معين بنديسو عملية تقمص الشخصية من الأنا إلى الأنتم فيصبح طارق مدعوا للجهاد والخلاص لا داعيا لهما، ويتم هذا الاستدعاء.. كما هي مناسبات أخرى.. في إطار شخصيات تراثية أخرى خلقت أيضا الانتصارات:

مكبر الصوت وهم^{١٢٤}

نحن العرب...

لهب... لهب... لهب...

غضب... غضب... غضب...

نحن العرب...

مكبر الصوت رقم^(٢١)،

انهض يا عشيرة العيسى...

واصل في نافذة القدس...

اشعل يا طارق...

صفلك بركان حرائق...

مكبر الصوت رقم^(٢٢)،

(يتطلق صوت محمد عبدالوهاب في المقطع الأول من نشيد)

أخي جاور الظالمون المدى... فعل الجهاد وحق المدى...

(مكبرات الصوت كلها تطلق مرة واحدة وتردد)

لهب... لهب... لهب...

قطب... قطب... قطب...

نحن العرب...^(٢٣)

والشاهد الوثبة في الخلاص عطفوا لها من المأزق الراعن، من زعبد الجاهلي الزاهر
للعرب ثقافة وحياء، فيصبح حين طارق ملها من الوازع المتروي، به يحلمي الشاهس،
وعلى مجرة منه ينطلق طارق اليهودي يحرق واقع النك واليهود الذي تشبه فيه أمته.
وربما كانت هذه أوضح إشارة في التأسيسات طارق موانسي، تربط واقعنا اليوم بأحداث
الأندلس.

أود أن أعدد الجيل

لأرقى قصة «طارق»

فهي من محفل بعد الداء

بهجت مشوية

أود أن أخطو في ظل «طارق»

بصحة أمواج من الآيات

الجهر من ورائه

ودطارق، يحرق السفن

حتما هنا، ربما هناك^(٢٤)

لكن هذا العلم في الخلاص سيظل غير قابل للتطبيق ما دمنا لا نتعلم دروس التاريخ
من مأساة الأندلس. ولهذا يعود الظاهر لوضع الإصبع على الجرح المفتوح.

أيها البطل الذي أنكروه موسى بن نصير»

فأنكر الطليقة موسى بن نصير^(١٦)

وأنكر بعضنا بعضا

حتى صرنا

موتنا ممثدا

لهيا ممثدا

فأعانونا من نفس المضيق^(١٧).

فالأندلس وطارق بن زياد كلاهما ظاهرة تاريخية كالأحداث الضخمة المعروفة الأخرى لا حقيقة لها في الواقع العربي، ولا قيمة لها تاريخيا إن لم تلجأ إلى حيز التأثير في الواقع، فما لم تكن تجارب العرب المتقدمين مرآة للمتأخرين فهي عدم، لذلك يشك الشاعر العربي المعاصر في الماضي وهي أمجاد بناء على معطيات الواقع القراءن. فلا الجيش العربي قديم حيش، ولا الحاكم العربي حاكم ولا العدة العربية عدة. لذلك لا غرابة أن تنهار المدن العربية وأن تسقط الأندلس... كما سقطت (سابقا)^(١٨).

أما ثاني الشخصيات التاريخية التي استلهاها الأديب الفلسطيني فهي شخصية عبدالرحمن الداخل التي وجد فيها صورة لكفاحه وظروفه المحيطة به الشبيهة بالظروف التي أحاطت بعبدالرحمن قبل قرون. ومن القواسم المشتركة التي دفعت الأديب الفلسطيني لاستلهاها شخصية عبدالرحمن^(١٩):

- إن عبدالرحمن وُلِدَ في أهله وشرده من وطنه حاملا على عاتقه مهمة النجاة بالنفس أولا، ثم استرجاع مجد الأمويين ثانيا. حيث لأخته خيل العباسيين في مطبته على ضفاف الفرات فأحتار التهر والتحد. يطمعون رأس أخيه يحيى ذي الثلاثة عشر عاما، أمام ناظره.

- إن عبدالرحمن توجه إلى فلسطين وأطشها بها حتى أدركته فيها مولاة بدر وأبو الشجاع مولى أخته أم الإصبع، ومن فلسطين شرع عبدالرحمن - متخفيا - في رحلة الظلام إلى الأندلس عبر السواحل الإفريقية.

- إن عبدالرحمن قد لاقى في رحلة الخلاص ضروبا من العذاب والتكدير، حيث نجوا بأعجوبة من يرائن عبدالرحمن بن حبيب القهري- وإلى إفريقيا راج - كما يحدثنا ابن عذاري في بياته المغرب - بفشل الواصلين إليه من الأمويين ويبردهم من أموالهم. طروفا

من خطرهم على ملحوظاته في الاتصال بولايتيه من دار الخلافة،

« إن معاناة عبدالرحمن قد انتهت بتحقيق الغاية، حيث اجتاز مضيق جبل طارق سنة ١٢٨ هـ/ ٧٨٦م، واستولى على قرطبة وبني بشمالها الغربي فصاروا أسماة الرضاوية فيما يقصر جده هشام قرب دمشق، وجعله مقرا للإقامة كما طور قرطبة لتكون حاضرة الأمويين بعد سقوط دمشق، وبني مسجد قرطبة الجامع على طراز الجامع الأموي بها.

بعد تمكن عبدالرحمن من إقامة إمارة وراثية للأمويين بالأندلس اكتفى بطلب أمير ثلثيا في حق الخلافة، وتجنب الرد على تعريضاته العباسيين حفاظا على وحدة الأمة وسمعتها. ولم يكن ذلك من ضعف فيه إذ إنه لم يتردد في تلقين المنصور الدرس الذي يمنعه في حينه حتى جعله يحمي الله الذي جعل بينه وبين عبدالرحمن البحر مانعا، وحارب نظام عبدالرحمن القلبية والعصبية، وفتح الطريق للأندلسية الحقة، وقد توفي عبدالرحمن بعد أن خلق أكثر مما يريد^{٢٢}.

« إن عبدالرحمن لم ينس وطنه وأهله، وظل يرى الأشياء في الأندلس من منظور خاصي:

أبها المراكب منهم ارجي
إز خيلهم كما إيلون يارضي

وعزدي ومالكه يارضي

قد أرى بيننا هاترقنا
قد قضى الله بالفرار علينا
وطوى البين عن جفوني لمضي
فمسي باجتماعنا سوف يقضي^{٢٣}

وقد استند على شخصية عبدالرحمن الداخل شعراء منهم: سميح القاسم وفاروق موسى، وخالد أبو خالد وعلي الحسيني استدعاء تقمصيا، بلحا أضفى ناهض منير الرئيس مغالي شخصية عبدالرحمن على شخصيات معاصرة حيث استلهم لقب الداخل، «صقر قریش»، وصوّنه فسيحة «صقر المثلث» في رثاء الغدائي الشهيد عبدالرحيم الحاج محمد الذي قارع سلطات الاحتلال البريطاني في منطقة المثلث بشمال فلسطين، ومارس تاعش في عنوان قصيدته لقب الداخل، وهو يدرك اختلاف مهمة الرجلين، وأسباب هذه المهمة وتناجها، فالقاسم العشترية بينهما هو إرادة القضاء التامحدود ظلما لتحقيق الغايات، فقد منحى صقر قریش في سبيل الوصول إلى الأندلس نحاة بالنفس من الموت المحقق، ولطما في إعادة بناء مجد الأمويين، أما عبدالرحيم الحاج محمد (صقر المثلث) فقد منحى لإنقاذ وطنه فلسطين من الطماع

الغزو الصهيوني، وهيمنة الانتداب البريطاني:

عبد الرحيم أجل وإنك أعلمها
لما ركبت المطاظر لم تسأل
هل كان بعد الانتداب ونقصه
صهيون في التاريخ مصاصي الدماء

فاجعل له بالثر شر طعنام^(٣٧)

في قصيدة «قرطبة في حجرة سقتر قرطش» يستحضر خالد أبوخلد - في إطار ديوانه «وشاعرا سلاطني أجيد» - رحلة الفيلسوف من المنفى عائدا إلى الوطن المحتل نجاة بالنفس من خطر من الأخطوة، وهذا على وضوح الاختلاف بين الرحلتين يستحضر رحلة سقتر قرطش إلى الأندلس خفوة لهدفة العيشود في ديوانه المذكور، حيث يتلمص شخصية عبدالرحمن ويتوجه إلى قرطبة (القدس):

مسكية ... صريت طارني
للهت المنى علي الرحيل إليك
والشذوني أنهم يتهمون بشطائي
يمسدون كل الشروب التي التفتت بك
قرطبة لو...^(٣٨)

ويربط أبوخلد بين أسباب الرحلتين وبين مسألة البعثين ورحلة المذاب التي تجسماها في الوصول إلى قرطبة (القدس):

... والمدن العربية تعطس في الدم
لكن وجهك كان حبيبا
وكان بعيدا ... كما الشمس
كان قريبا
فلوطني وجهها في الصحاري
التي أودعني إلى النهر
كانت يدي تستطيل أصابعها
في الفضاء الذي بيننا كنت أموي^(٣٩)

والشاعر في القصيدة يمسب تجربته الشخصية في أحداث أيلول الأسود سنة ١٩٧٠م، حيث كان أحد المصلولين عن ميليشيات المقاومة بالأردن، فهو يستحضر رحلة

عبدالرحمن إلى قرطبة تشبيها في كثير من الوجوه بوحلة الفلسطيني (الشاعر نفسه)
شدعا ضائق عليه حصار قوات البادية - ضيق حصار جند المباشين على عبدالرحمن
على ضفة الفرات الشرقية - هاكفي بنفسه هي نهر الأردن وصولا إلى نهاية الاستشهاد
على أرض الوطن.

وتنهض ثشرين مواثين إلى القدس واحدة

والله... إليك

فلسطين لتصب في داخلي

أمطرت

والرذاذ المورق يفرق ناصيتي

وعيونني

ومنتبة رثتي

فالحصار شقيذ

هنا زماني... قرطبة

لا للهوى الهواج التي جعلت حصارني

لقدسي إذ فوج على الأفق حينئذ

أربح معركة التفسير

ولو خطونني

بدون الجيوش التي ذبحتني

وراحت تطارد رأسي بأعلامها السود^(٣٧)

وإن كانت قرطبة الأندلس هي القصيدة هي رمز تحقيق الغايات عند عبدالرحمن
الداخل فإنها ليست أكثر من رمز يستعين به الفلسطيني في عمله الإبداعي لتصوير
واقعه. إذ إن الشاعر يدرك أن قرطبة هي القدس، أما إن حالت الظروف المحيطة دون
وصول الشاعر إلى نفسه، وانظر إلى التوجه إلى قرطبة فمعنى ذلك أن مسيرته قد
توقفت عند حدود العمل الإبداعي، وظلت حلقا لا سبيل إلى تحقيقه، وهو الانطباع
الذي تتركه في النفس جملة «هل تصبرين لي ولغدا، الفارقة لعلامة الاستهزاء والظروف
الثلاثة (بعد - قبل - هي) هي قوله:

إن غداكتي دمشق

توجهت نحوك بعد فلسطين...

قبل فلسطين

فيها .

وإني بصور يالكه متفاني...

فرطية...

هل تصبرين لي وطناً^(١٣)

ويؤكد الشاعر على هذا الاستخدام الفني لفرطية والشخصية الداخل من خلال الفصل المتواصل - على صعيد الحقيقة - بين حضور الرمز التاريخي وبين الواقع المعاش، بين الانتصار المحقق والهزيمة المفروضة. حيث يتوجه إلى فرطية عاصمة الأندلس:

كيف

لي وحزى تعرفين مناجحة ..

حيث أعلي

وأني تحمل هماتها

ولقي نصير فرط

وتبكي مناج

لكل الدين

يعيشون حيا

يموتون فاجعة

... وقتي...

امتلاً الكاس

أشرب نطقاً^(١٤)

وحضنة

فيها قديمي تنمسي دواب فلسطين

فيها يضيء...

لواصل...

كل الدروب إنها تمر على شاطئ الأندلس^(١٥)

أما سمح القاسم فيستدعي، في «نعي على كفي» شخصية «سيفر فريش» في مشهد نوديمه أهله نجاة بالنفس، وبحثاً عن المجد في جو من الحنين والإصرار على العودة، فالشاعر باستدعائه لهذه الشخصية التاريخية يهدف إلى تعويل الوعي بمأساة شعبه التي تشبه في كثير من مظاهرها مأساة عبدالرحمن الداخل.

ونفسي يا ذوي القربى

يتأرجعها - وإن شهدت ملك الله في الغربة -

يتأرجعها حنين السفر للأوبه

ونفسي رغم مهر البين

ولم الروح والمنفى

ورغم مرارة التشريد.

تذكر... تذكر الدرب...^(٣٧)

وقد يتمثل أدق حضور في التماسيل لشخصية عبدالرحمن في قصيدة «سيفر عبدالرحمن الداخل» حيث يستدعي على الحسني هذه الشخصية فيتمسكها حيناً ليتحدث بصيغة التثنية ويخاطبها «أنت» مقدِّماً بثمن بالحاجة إلى قوة الدفع للخروج بخلاصة أو صورة. لتبر الشخصية مع رحلة الدليل متحفياً صخبة مولاه بدر، حالماً بالعرش والمجد حتى تصل في مقطعها الخامس للكشف عن الغاية التي من أجلها استحضرت الشخصية:

هنا يا قيس حزين

إذا أتت القيلة منك...

للشخص مذاق تعرفه ثيبه من بين

مئات المدن الماسورة والمسجورة^(٣٨)

يستدعي الحسني شخصية عبدالرحمن، ويصحبها في رحلتها من ضفاف الفرات إلى ضفاف الوادي الكبير، صعبة المديح الطائر على تحويل المادة الخام (المعلومات التاريخية) إلى أداة نافعة تلمس مع الذوق العام المعاصر، وبهذا يبدو سيفر فريش حليماً يتألم عليه المساهمات حتى تدفعه إلى الرحيل عن الوطن نجاة بالنفس.

سرفوا كأنك

وسقوا الخمر المر طويلاً

سداً في وجهك ضوء الشمس

فلم شد العزم أصيلاً

وارحل

اليس أروية التاجر يوماً

واليس أروية الصوفي فداً

وتشغل في الأعمار ...

فالشعر العاصي أمضى من حد السيف

والشعر الشام لا يعرفه غير الله^(٢٢)

وكلما سرنا مع القصيدة زادت الطوايح الفلسطينية لهذا العبد الرحمن القادم من

القرن الثاني الهجري ليصحب الفلسطيني في رحلة الخلاص

صلّ يا عبد الرحمن كثيراً واسترجع

ماضيك خطيئة بعض الحكام يروون

العالم من زاوية العينين وينسبون

حظائرك لعل في السر وفي العلن

الكون
أعرف حيلك فالشام انتظمت لك

وعينا من تهوى أضحت عينين لجارية في قصر

لا يسكنه المتيان العشاق... ترفق

بالخادم يا عبد الرحمن: فقد صار صديقاً

وتدبما لنفسه في الوثائق^(٢٣)

وتظل الطوايح الفلسطينية تزاد في شخصية عبد الرحمن حتى يصبح الشاعر من

غايته من استخدام الشخصية التاريخية طويحه نحو الهدف المنشود مخاطباً القدس:

ضميني بين المصدر وبين الحاحب

والعينين وبين الذهب

والسني هاؤاسيك

فأنا يا قدس حزين

إذ أبعث الألهة منك

... وانظر، انت

غريب فاصنع مجدك في ظل الأخران

أنت العربي القادم من الشرق

أو العرب

وأنت الكعب الكائن في أعليها^(٢٢)

وثالث الشخصيات السياسية الأندلسية المعاصرة في الأدب الفلسطيني هي شخصية عبدالرحمن الناصر الذين الله (٢٢٨ هـ/٨٩٠ م - ٩٦١/٢٥٠) الذي تولى أمر الأندلس بعد وفاة جده الأمير عبدالله سنة ٩١٩/٢٠٠. وكانت أطراف الإمارة الأموية تهباً للطامعين والطامعين من عرب وبربر وإسبان حيث كانت الثورات الداخلية والتهديدات الخارجية تلعب بالإمارة الأموية. وربما بالتحكم الإسلامي أيضاً، فقد استغل ابن حجاج وإشبيلية وابن جودي بفرنطة وابن خضون ببشتر (مالقة) وظلت طليطلة عاصمة على التطوير، فوجد الناصر الأندلس بالقوة، وأدب الممالك الإسلامية في الشمال، وفرض هيئته واحترامه على الفاطميين الذين انطلقوا من عاصمتهم القيروان، واستولوا على شعاع إفريقية وطردوا عنه الحكام المواليين للناصر. ولما استتب الأمر أعطى الطلائع سنة ٣١٦ هـ/٩٢٩ م. وشرع في بناء مدينة الزهراء سنة ٩٢٦/٣٢٥.

في مكة، على أنكال فدية الزهراء، من «كتاب القبايقين» يستدعي الشاعر محمود صبح شخصية الطفلة الناصر فقدمته وتضمنه في النسر الذي يحط على شجرة صرد. هي جسد الشاعر الذي ينفذ (بالإنشائية):

أيها الناصر القادر

سنة أمية الرايح

استعيت بذكرك الزاهرة

التي ما زالت بين الحراقب الكثيرة

لأذك على أملي

الذي تعاصره الأم الاختصار

لأن القدس ليست هي القدس

ولا دمشق هي دمشق

ولا القاهرة هي القاهرة

فالعربي ليس عربيا ولا أرض العرب عربية^(٢٣)

فاستدعاء الشاعر لشخصية الناصر تأتي في الإطار العام لاستدعاء الشخصيات التاريخية في الأدب الفلسطيني، دون أن يتطرق لخصوصية لها معناها في علاقة

الفاطميين بالأندلس وبفلسطين التي تميزت بالعدوانية تجاههما، وتمكن الفلسطينيون من إقامة أول سلطة فلسطينية مستقلة عن الفاطميين في القرن العاشر الميلادي^{٣٢٩}. وتتمثل خاصية الإشارات إلى الشخصيات التاريخية الأندلسية في الأدب الفاطموني في استخدام ملوك الطوائف (١٢٢/١٠٣٩) بهذا المفهوم الجماعي أو استدعائهم فرادى. والأدب الفاطموني يستدعي هذه الشخصيات لما لعمله من صفات لها مثيلها في واقعنا المعاصر. فقد سعى الإسبان الشماليون، ومن وراءهم أوروبا «للس والوطيعة بين مختلف زعماء القبائل العربية ومختلف ملوكها، واعتمدت في الوقت نفسه استقلال دول شمال إفريقيا الإسلامية الحائقة على الدولة الأموية العربية في إسبانيا... فتحوها في الصفوف العربية لغارات من التفرقة الخطيرة، أخذت تنصع وتنصع حتى تبلورت في... ملوك الطوائف: إلا كان هؤلاء في الأغلبي صناع اليد الأجنبية التي كانت تحركها من الخلف، أو تعطىها للاتصال، وتقرها بشئ الإعانات لإضعافه مضمونة الدولة المركزية»^{٣٣٠}.

وهي هذا الإطار يتحدث محمود مورو في رسالة كتبها لسميح القاسم في ١٩٨٩/٨/٥ بطوان «طائر جلي خفي» عن المهمة السنية للكاتب المتمزم في عصرنا: «نعم لقد اعتدنا أن تكون أو لا تكون، وأن نشعره كأننا... كاسفاً حتى الثمالة على مراءى من ملوك الطوائف المتحالفين مع ملوك الطوائف في حراسة القدس من قلوب تشرتب على الأموار شجراً وحصى وأكاشيد...»^{٣٣١}.

فقد ضعفت الأندلس طوال القرن الخامس الهجري. وراحت تغشي سماءها سحب الوبل والخراب منذ أن انقسم إلى أندلسات ودويلات زاد عددها على العشرين دولة. يحكمها ملوك وأمرء عشائريون^{٣٣٢} مثل بني حوثر في قرطبة، وبني عباد في إشبيلية. وبني هود في سرقسطة، وبني ذي النون في طليطلة، وبني الأفطس في تطليوس، وغيرهم في مناطق شتى من شبه الجزيرة، حتى أنهم وضع التشتت هذا يوسف بن تاشفين يمسك على ملوك الطوائف، وتوحيد العدوتين (الأندلس والمغرب).

وإن ازدهرت الحضارة والثقافة إلى حد كبير في ظل سطاء بعض ملوك الطوائف وتنافسهم في الاتفاق عليهما إسرائاً وبذخاً، فإن الشعور الذي يربى بعض هذه الممالك أو ملوكها بمزارة لا يمكننا فهمه على أنه رثاء شخصي لهؤلاء الملوك، وإنما هو رثاء لممالك وأمجاد ساعدوا هم في ضياعها، فهو تبرع لهم وبكاء لضياخ الوطن. وبالتالي فمرآة مدن الأندلس وممالكها بتوجب النظر إليها من منظور آخر ودراستها في إطار

أوسع لفظاً من حدود العدائك المتصارعة. وأشمل مفهومهما من مفهوم رثاء الأسر الحاكمة أو بعض رموزها، نحتاج إلى دراسة هذه النصوص وفهمها في ظل السياسات الخطائفة التي أدت إلى تساقط المدن الأندلسية كأوراق الخريف في يد ملوك الشمال الإسبان المعروفين بتعصبهم الديني، ومحققهم لكل ما يواجهم من بشر وخطارة لا شيء إلا لأنه مختلف عما يريدون.

ويواصل محمود استدعاء صورة الأندلس وقد مزقه حكامه إربا. إلقاء مزيد من الأضواء على وضعنا الحالي، يروني الملوك بدلات الكفاكي للشمسية، ويشكر البوليس بوزاء القسيس للترفيه، الستم أتم الجواب معاهدات سرية أو عتية، خرائط مخطوطة في الخزائن أم مطبوعة على الأرض، أستم أتم الجواب

خناجر الإخوة الأعداء واضحة ... أستم أتم الجواب ولتصالح الطائفتين مع الصليبيين، أستم أتم الجواب

يسرقون الدم واللسان، يعمدون المشاكين من حمود الأرض، وينهبون الأرض من الشعب، أستم أتم الجواب أستم شعباً في أرض وأرضا في شعبه أستم أتم الجواب^{٣٨}

وإسقاط الواقع المعاش على الحقيقة المستطاة هو حسب الحضور، فبعد أن يؤكد معين بسمير في «التصديقات على ابن بيروت ليستة قرطبة، وإن الوطن العربي أو فلسطين ليسا أندلساً رغم الواقع المثروي المعاش مهاسياً، يستحضر عهد ملوك الطوائف ليطرح أمامنا خلاصة خطابه ككاتب ملتزم، لما بين المعصيين من تشابه مأساوي:

وسبب الدولة العربي

إذا جئت متصفاً

وجدته أبا لهي

وخذ ما شئت من عمالة العطب...

فصر هو العجب

ولا عجب

فشرطي له أسماؤه العربية الحسن

على كريلاجة الحرياء

تشرب من دمي لونا

فيوركت الزنازين التي صاروا

لنا وجداً^(١١٠)

يعيش الإنسان العربي اليوم أسوأ مراحل التاريخيات وأدوأ أزماته ومنها زمن زهوة الذي يسعى لأن يحل محل زمن الانتفاضة وزمن الأدعاء بالانتماء للشيء (ص)، زمن الحكم بكتاب الله وسنته على الشعب والحكم على كتاب الله وسنته من قبل السلطة، زمن استرضاء عدو الأسمى^(١١١)، والفنك بالأهل وبذوي القربى، زمن البحنة العربية، الدولة ضد الأمة^(١١٢)، إنه زمن انعدام الوزن العربي محبوا وقبيحا وقوميا ووطنيا واقتصاديا، فالذي حدث وما زال يحدث هو أن «الثقافة تخلوا أنفسهم بكيفية إيجاد طرق لمرضون بها على الناس» أنساق الأفكار التي يحملونها في عقولهم... وفي ضوء ذلك تحولت الأيديولوجيا في معتمعات ما بعد الاستعمار، إلى شكل من أشكال الديانة السياسية^(١١٣).

هم العرب

ولا عرب

وقتي في أي جرس ياتي

فعلن المسلس

انقلنا اسمه القدس

ومعتمد ومعتمد والقاب والنداس

ولا فدنس

هم العسن

هم العسن^(١١٤)

فمثال لمؤلف الطوائف المعتمد بن عباد (١٢٣ - ١٦١) صاحب إشبيلية الذي بذل جهودا كبيرة في ضم إمارات غرب الأندلس إلى مملكته، لم يتحقق له إلا بعضها حتى وصفه ابن بسلام في ذخيرته بأنه «قطب رضى الفتنة ومنتهى غاية المصلحة»^(١١٥) فقد أصدر المعتمد موارء مملكته في محاربة إخوانه، بينما نهده بخصم لفتراتو الأول ملكه فشتالة طالبا إليه الصلح، ومنثمها يدفع المال إليه وتنفيد مطالبه، وفي السياسة الخارجية التي أدت إلى سقوط طليطلة في يد القونصو السادس بن فرناندو الأول سنة ١٠٨٥/١٢٨، وهو الأمر الذي دفع المعتمد بن المعتمد بن عباد لطلب النجدة من أمير المرابطين يوسف بن تاشفين الذي دخل الأندلس، ووضع حدا لمؤلف الطوائف ولذاهم

معا.

ويبدو أن أبيات ابن رشيق القيرواني (٢٩٠ هـ/٩٩٩ م - ١٠٧١/١١٢٢) هي وصف ملوك الأندلس كانت حاضرة في ذهن معين يسموا.

مما يؤيدني في أرض أندلس أسماء معتمد فيها ومعتمد

القاب مملكة في غير موضعها كالكهر يحكي انتقالها صورة الأسد^(١٩)

فقد عاصر الشاعر أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ملوك الطوائف معاصرة معين يسموا للحكام العرب اليوم، ومن المعروف أن الأندلس قد عاشت تحت هوان ملوك الطوائف مصريين، فصل بينهما عصر المرابطين والموحدين. فقد سمعت الأندلس بعد سقوط طليطلة في وجه الإفرنج بفضل اتحادها مع المغرب في ظل دولة المرابطين (٤٨٤ هـ/١٠٩٩ م - ٦١٤٤/٥٢٩) ثم دولة الموحدين (٥٤١ هـ/١١٤٦ م - ٦٢٠/١٢٢٢) التي خلفتهم، إلا أن الفتنة عادت سنة ٦٢٠ هـ إلى المغرب فانقلب على الموحدين، وتبعته أخايم الأندلس، ضاقت الطائفة لمرورها، وعادت المصالح الشخصية تنفذ بالهولة وجبرها، وتدل من هيبتها وممودها حتى طمع فيها الإفرنج فنهاوت مدائنها وممالكها الطائفية. ولم يبق في هذا العصر الأسود إلى حين، إلا غرابة التي استطاع بنو الأحمر تأخير وقوع غاراتهم لفرجى ونسطة من الزمان (٦٩٢ هـ/١٢٩٢ م - ٨٩٨/١٤٩٢) حتى اضطررا كارهين للتسليم لمناقبها الفرنانجو وزوجته إزابيل، ملكي إسبانيا والبرتغال، وبهذا اسفل السكار على آخر ضلوع هذه العناسة المروعة المظنية بالدماء، فما أغس عن العرب في الأندلس عطلهم ونسأهم وما كسبوا بتأزيمهم وتذرفهم، فما أشبه اليوم بالبارحة!

أما الشخصيات الأدبية فقد استلهم منها الأديب الفلسطيني تلك التي عاشت ظروفها مشابهة لظروفه أو مياينة لها لتكشف عنها بالمعارفة هي مغزاه. ولأولى هذه الشخصيات هي شخصية علم الشعر الأندلسي أبي الوليد أحمد بن زيدون (٢٩٤/١٠٠٢-١٠٧١/١١٢٢) التي استدعاه إبراهيم طوقان في مباداة إشبيلية، مصحوبة بشخصية ولادة بنت المستكفي (المتوفاة سنة ١٠٩١/١١٨٤)، حيث يتقمص إبراهيم شخصية ابن زيدون وعلاقته الغرامية بولادة لإقامة جسر زمني يربط الماضي بالحاضر. واستخدم إبراهيم لشخصية ابن زيدون يأتي في الإطار الرومانسي الذي رسمته الذاكرة الجماعية العربية للأندلس العربية المسلمة، فقد قال إبراهيم قصيدته في فناء إسبانية من مقبلة إشبيلية وفراقه عنها، وفي المقطع الثاني يهرطه الذوق إلى

عالم القصر

لقد خلفت إلى استبداد صورة الأنتلس العسكرة المبرهنة الداعمة، ورمزها علاقة ابن زيمون الفرامية بولادة:

يا عنصر الأنتلس الخاليات	قد فاز من عالمي بتلك الربوع
أهكذا كانت هناك الحياة	مترعة الأهام مله الضلوع
أهكذا الفتة في الغانيات	ونشوة الوصل وحر الضلوع
لئن مضى عهد ذويتنا وفات	ولم يعد من أمل في الربوع
فدعني متهتهم موطئة	أرد ما طيهم يبدل الشباب
أنا (ابن زيمون) ونصير ليه	(ولادة) في دمها والإهاب ^(٢٢)

أما ناهض مشور الرئيس فتمسك في الشخصيتين الأدبيتين نفسيهما ليكشف عن المفارقة بين نهجين في الحب ونهجين في الحياة، في عصرين كل منهما محكوم بطروقه التاريخية، حيث ناهض في التصيدة النورية شريد عبر الحدود المبررة بعمل رسائل من نصبه تطارده السلطات في حبه لوعته وأدبه

يا ساريا خلفت وثوب الشام بلا جوار

عندي رجائي وحولي
جليني الخمد

وسلطة الأختام والأقسام

والدقيق والتحقيق...

فطنتي أبها الساري

فإن معي رسائل ثم يسلمها البريد لمن أحب

أريد أحفظها وأتي إلى الدار

وكأنت داره خلف البحار

وخلفها نجم ومشددة

ونخل في حديقتها وسفينة...

وما أنا بامر زيمون

ولا اسم حبيبتى ولادة الأحلام

والكي سميت إلى لميسر

قل: انصرفها؟

انصرف قل: انصرفها؟

وما بال البريد أهد لي كتب
بأختام الرجوع وشؤم مظهرها
فطفتني لتبحار السبع أبحث في خم القوسان
من حبي^(١٨)

ولاني الشغفيات الأدبية الأندلسية حضروا في الأدب الفلسطيني هي شخصية ابن
محمد عبد الجبار بن حمديس الصقلي (سرقوسة ١١١٧/١٠٩٥ - مبرقة ١١٣٣/١١٢٢)
الذي لجأ إلى الأندلس إثر غلب النورمانديين واستبلاهم على مسقط رأسه سنة
١٠٩١م^(١٩)، حيث لجأ إلى بلاط المعتمد بن عباد الذي
كان منتدب للشراء من جميع أنحاء الأندلس، وملاذ شعراء شردوا من أوطانهم نتيجة
احتلال الفرونج لها وطردهم منها، أو نتيجة الفتن والاضطراب الداخلي، مثل ابن شرف
القيرواني- كتب ابن حمديس كثيرا من هؤلاء الشعراء شعرا متعمدا بالحنين إلى وطنه
«جنة المياضيع» وإلى خمر عتيقة ورأسية الفلانة، كما أن شعراء يمسكون كذلك كراميتهم
للإيرانية (النورمانديين) الذين غزوا وطنه وحلوا محل بني توفيق فيها^(٢٠)، في حين
حمديس الفلسطيني- يستدعي محمد عز الدين المناصرة شخصية ابن حمديس بكل
ما يخصها بالفلسطيني في قصائد من سائر ديوانه، وأشهرها بقصص الشخصية في
عنوان قصيدته تأكيد على الوجه الشبه بين الاثنين، وبخاصة أن الشاعر يكتب قصيدته
في يونيو ١٩٧٠م يوم بلغت المكيدة ضد المقاومة الفلسطينية المسلحة أوجها،
واتخذت نوايا النظام الملكي في القضاء على الثورة والقضاء على الهوية الفلسطينية
تحت شعار عربي رسمي

أنتك من سعري في البلاد
وجوهي على باب أخوارها
أطوف قصور المجوس ولا من بعين على ثارها
واسكب في القلب من الكؤوس
والغن إلهام أخبارها
مدائن نابت بوم الرؤس
وقفي على نار ثوارها^(٢١)

نلاحظ في قصيدة المناصرة روح شعر ابن حمديس في عذبة وتحمته على الواقع
ومسيره- وهي روح حاضرة في الأدب الفلسطيني عامة، وشعر المناصرة بخاصة. لهذا

ولغيره من الأسباب ظل شعر ابن حمديس وشخصيته حاضرين في ذهن الأديب الفلسطيني الذي صاق الوثقت بقرائه قرأته يشجع لقرابة فصلاكه من شعر هذا الشاعر، فيؤكد محمود درويش في رسالة يثقلها إلى صديق القاسم في 1988/8/24م على هذه الحقيقة، «أصابعي ما أصابعك من جفاف في الشهية الشعرية، لم أقرأ من الشعر في الأونة الأخيرة غير ديوان طرفة بن العبد وفصائله للصقلي ابن حمديس»⁽¹³⁷⁾، ويقدم محمود درويش «في ذكره» واستدعائه لشخصية ابن حمديس «لقب الشاعر المنسوب للمكان على اسمه تذكيرا منه على قوة الانتماء للوطن، وهو شعور درويش نفسه وشعور ابن حمديس المعروف بشدة لعلته بوطنه كدرجة تقديمه الانتماء للوطن على الانتماء القبلي»⁽¹³⁸⁾، فقد عاش وطن ابن حمديس في فترة من تاريخه عشق حكامه وشكرهم لمسؤولياتهم، إذ استدعى ابن التينة حاكم مرقوسة وقطانية «إثر الحروب بينه وبين ابن العواس» النورمانيين لتسلطهم الحزيرة، ولما جاء هؤلاء سنة 1066م قارزين لم يحدوا فزعها سهلا، ولم يستطعوا التقلب عليها جميعا، إلا عام 1085 هـ/1094م، ودامت سيطرتهم عليها قرنا من الزمن»⁽¹³⁹⁾، وعند أن ابتدا الغزو النورماندي إلى أن انتهى كان الصقليون يهاجمون من إصبع إلى يمين واليهويان والأندلس، وقد بقي كثير منهم تحت الاحتلال يعيشون شبه أرقاء من وظفهم حتى موتهم بوم أوقات، حكم خلالها ملوك غالرا في كاثوليكايتهم، «طردوا فيها كما تطارد الوحوش البرية، واضطروا إلى الاعتصام بالجبال... وكان ابن حمديس يوم غارت مرقوسة في زرعان الشباب، وقد احتزنت ذاكرته طروبا من الذكريات التي طشت زادا نفسه الحالفة بالمودة، وظل يحن إلى ذكرياته في وطنه التجميل ذي المناظر الطبيعية الخلابة»⁽¹⁴⁰⁾ فما أضحى اليوم بالبازجة!

وشعر في الغرب الفلسطيني.. كما هو الحال عند فاروق موسى في «الخروج من القهر» ومحمود صبح في «كتاب القيثارات» - إشارات سريعة إلى شخصيات تاريخية أندلسية مثل: موسى بن نصير وعبد الرحمن الداخل والمنصور بن أبي عامر وطريف بن مالك وأبي عبد الله الصنوبر وبني أمية وبني عباد، وأخرى أدبية مثل: ابن زيدون وابن قزمان وابن شهيد والمعتمد بن عباد وغيرها من الشخصيات الفلسفية مثل: ابن رشد وابن ميمون، كما قد يكون عبد الرحمن الداخل حاضرا في ذاكرة الشاعر علي الصبيحي عند ذكره النقلة في قصيدة «شوق» من ديوان «سفر عبد الرحمن الداخل»، حيث تخيم على أبيات القصيدة روح الأبيات المنسوبة لعبد الرحمن الداخل في لحظة الرضاغة:

تهدت لنا وسط الرصافة نقطة
تلاحت بأرض الغرب من وطن النخل
فتلت شبيهي في الغرب والشرق
وطول التتالي من بني وعن أهلي
نشأت بأرض أنت بها غريبة
فملكك في الأقصاء والمنتأى ملكي
ملكك بوادي المزن في المنتأى الذي

يتمتع ويستمرى السماكين بالويل¹³¹

أما عناصر حضور الأمكنة في إطار مكونات العمل الأدبي الفلسطيني فتتمثل في الأندلس بمفهومها العام وحواضرها: قرطبة بتوانمها، وغرناطة وإشبيلية ومالقة وروندا. ويعني مفهوم الأندلس في الأدب الفلسطيني معنى الضياع، إذ يستحضر محمد الطعمي في «الكتعائين مبررة دالية للوالتقاء هذا المفهوم في مناسقات مفاتيح القصيدة السبعة بعد أن يخرج على مساحة الضي والحنين للوطن حيث يلهم مراسم دفنه /دون ما قرأنا/ من أي كتاب» حتى يدعو معاصريه إلى خلق التمام:

سمر المواقب

مواقب الكتعائين من جديد

في الترحيل الطويل

من تنفس النخلة وممتلكات المنفى

واركنا أمتين إلى أزوار المضياع

واركنا كما لو لم نكونوا هي يوم ما

على صلة ما

بالعرف العربي

أو الملاقة العربية¹³²

بهذه الأندلس يحاول «مسافر الغريب» العودة إلى أسباب الهزيمة العربية المعاصرة في فلسطين وغيرها من أرجاء الوطن العربي، وهي نفسها أسباب سقوط الأندلس، بل إن المصير الواحد (في نظر الشاعر) للوطنين قد جعله يواخي بردها، فالشخصيات المعسولة عن الهزيمة واستمرارها، وإن باعدت بينها زمانيا ستة قرون، تقوم بالعودة لنفسه عن عمد وسبق إصرار، مشتركة مصالحها الشخصية الآنية بمصالح الوطن
فما أخت أندلس تلوّشها الردى
أهلوك والسفاه لقد ضاعوا سدى
قد ضحكك طحالب مجنونة
ورمك في السبي المحطن والمصدا
إسكندرية ضيحت في فلاة
وبعدا على القدس الشريفة ما بعدا

متأثر متروفع متخادع
التنهري قد السمو وتعاودوا
لا تعزني ضاعت كلابك بعد أن
هل تأملين موابك سمرانة
ومن المعيد إلى الطليح غطارفا
لا تأملني ثوبا فمتنعم فنى
وحصانه في القاع يسكر خلسة
ولماته اختراقات على حمر الطير
وإن الوليد تقلدته مكددة
كفى التداء وكشكفى التمتع الذي
لاتصرخي لاتصرخي لاتصرخي
في «أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأنشادي» أحمد محمود درويش في «العشاء الأخير على هذه الأرض» يصور المأساة والتشريد من الوطن، حيث المكان يستضيف الهباء والزمان القديم يسلم مفاتيح أبواب القسطنطينية للزبان الحفود حتى تتراعى صورة الأندلس في صيون فلسطين.

هل كانت الأندلس

هنا أم هناك؟ على الأرض... أم هي القصيدة؟^(١٠٠)

ويكتب وصفا شعبيه فوق السحاب واضعا إصبعه على الجرح، إلا أن اسم قرناتلة يثنى والخمسة قرون هنا في وجدانه وقليه، ومصدر إلهام بأعني فنون الشتاء وأكثرها مأساوية، حتى تمت

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي مع الفجر الداعيين إلى الأندلس^(١٠١)

حتى يمر الغريب «حاملًا سيمعالة عام من الخيل» ويخرج آدم الجنائين من جنبيه مرتين، ويخرج من تجاعده وقتله «غريبا عن الشام والأندلس» حتى لم يبق منه غير مخطوطة لاين رشد، وطوق الحمامة والترجمات...^(١٠٢)

ولتكشف المأساة في نفس الشاعر فيجمع بين الأندلسيين في جدلية تكشف عن تناقض الواقع العربي الحاضر ومأساويته:

كن لحيثلوتي وثرا أبها الماء، لا مصر في مصر، لا

فليس هي فاس، والشام تئالي.. ولا صقر هي
 راية الأهل، لا نهر شرق النطول المحاصر
 يخول النطول السريعة، في أي أندلس أنتهي؟ هنا
 أم هناك؟ سأعرف أنني ملكك وأنتي تركت هنا
 خير ما هي: ماضي، لم يبق لي غير حيتارتي
 كن لحيثارتي وترا أيها الماء.. قد ذهب الفاتحون
 وأنتي الفاتحون...¹⁷¹

ونلازم فكرة الضياع مفهوم الأندلس عند محمود درويش في «رياحيات» عندما يرى
 ما يريد، فيبدو له هبوب النوارس من البحر عند الغروب، وعندما يغمض عينه يرى أن:
 هذا الضياع يؤدي إلى أندلس
 وهذا الشارع صلاة الحمام علي¹⁷²

لكن هذا الوقت عند الأديب الفلسطيني لا يعني بأي حال من الأحوال أنهم يروطن
 مصبور فلسطين بمصبور الأندلس لأن غزاة فلسطين مخيلاتهم طرس وأندلس علي
 قسيمي، وهو تأكيد سابق للظاهر نفسه في «منايا» التي تحرس صهوة الفضة، حيث
 «الأرض / نوبت / كنفلية»¹⁷³ كما هو أيضا تأكيد لاحق يؤكد فيه علي أن المكان
 «مستضيف الهباء... ويبدل زوايا»¹⁷⁴.

فالعلاقة بين الأندلس، القدس المفقود، وبين فلسطين المستعصية عند محمود
 درويش واضحة، وليس بالإمكان الجمع بين المأساتين في إطار المقارنة الكاملة، هي
 «هناك... شجرة خروب» يذكر محمود درويش سميج القاسم بأيام الطفولة وحينه
 القرية البردة التي يلي اليهود على أنقاضها كيبوتس «مسفور» لإيواء المهاجرين اليهود
 من شتى أنحاء العالم إلى فلسطين، وهي محاولة لإعادة تركيب الواقع المبهلج لا يرى
 ظهر الشعر وسيلة لذلك، فيستند في التعليقات السبع وخلاصات المثلي ورمافة
 الأندلسيين ورمادة المهجرين، وهي إطار المأساة يكشف محمود عن طبيعة كل من
 «الكارثتين»:

«كنا نطعم أنفسنا في سبيل البحث عن اختلاف يتلمس صفاتك وطوارج ويكل
 ما يبدو لنا أنه خروج عن المؤسسة، أم يكن اختلافنا كله في تاريخنا لأن هذا
 الاستيطان الصليبي يطرئ كل تاريخنا، لذلك لم نجد النموذج الجاهز في مرحلة وهي
 أكثر شطورا وتشكلا، كان علينا أن نبحث عن أصنافنا وكان علينا أن نخطئ، إذ ليس

المصير وما عايناهما الإنسانية وحاسنا من إطار مرجعي، وليس لنا من مبرر. وليس لنا أن نعتبر دموع عاشق أندلسي يبغي الخروج. ليس وطننا أندلسيا إلا في الجمال والأندلس ليس لنا.

إذا كان لا بد من أندلس بتداعياتها الجمالية، فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للاستعادة^(٢١).

وتظل فكرة قبول الاستعادة مطروحة في ضمير الأندلس الفلسطينيين. حتى من دون حضور الأندلس أو أي من عناصرها في عمله الأدبي، في أشرح لهم مبرراتهم يعود محمود اليك لمسيح عن الانتفاضة الشعبية في فلسطين، وفيها «أن فلسطين كانت دائما أغليتنا المنشودة وحسنا المظفورة، تقدم الآن منا وطننا لموسى قابلا للاستعادة، لها وأسماءها المنعز والحر في وطننا الكبير والملافة الاحتفالية بين حرية الإبداع وبين إبداع الحرية»^(٢٢).

وفي إطار معنى الضياع يتخذ مفهوم الأندلس حضورا إنسانيا بناءً في صفحة «الحرب العالمية الثانية» لإسكندر الطوري البعثاني عندما ينتقل من وصف أهوال الحرب إلى تذكر اليهود بدورهم الكائن في التقدير في فلسطين، ويخبرهم على الأندلس لتذكيرهم بتدويع التعاضد المرفي والديني في ظل السياسة الغربية الإسلامية:

يا من تعذّبهم الأحرار في بلد	بالمال والروح ندمه وفهمنا
لا تبهشوا الأخلاق ثانية	ولا تعيدوا الذي يفتني قلوبنا
سعي الأمانا في أرض أندلس	كنتم وكنا كما نرجو وتوجونا
واليوم أمارة بالسوء تدفعكم	إلى الذي ليس بربنا المحبونا
أنتسيفون هضم العرب حقهم	في عهد عيسى وسرى القبيبا
ونظرون جلاءً عن مواطننا	وإن تبعكم حضرا أراضينا
وإن يكون لكم جيش ومملكة	نصيح شتات الموسينا
هبات تعيق هذا الحلم ما ارتفعت	فوق المائز أصوات المحبينا ^(٢٣)

وليس ضروريا أن يزداد حضور الأندلس عند شعراء الأرمينية في فلسطين، فهذا أمر طبيعي دفعهم إليه حزنهم وتوهمهم نزول الكارثة، فقد راحت أشباح الضياع والمحد المفقود تذكّر لهم في المصير المحتوم الذي كان يهدد إليه بسرعة مذهلة وطنهم، فعادوا بخوارهم إلى الأندلس بصورته المرسومة في الذاكرة الجماعية العربية المعاصرة، وتذكروا فيه الكارثة قبل وقوعها، وأصبحت الأندلس موضوعا شعريا يتناوله

عالم الفكر

الشعراء حتى ولو لم يروا آثار الأندلس... وإنما هم يتمثلونها من واقعهم... ومن قراءاتهم وسط المآلهم في (رحلة إلى بلاد المجد المفقود) أو في (رحلتي إلى الأندلس)^(٢٩). وراح الشعراء يعارضون العراقي الأندلسية موضوعاً وقافية كما في قصيدة «المجد المضيع» من ديوان «الأسائل والأسعار» الغزالي لحسن البهيوي:

خطوات منها تصدع نفسي	ضلع صوري بها وبن التآسي
كلما عاود الفؤاد عهد	من وراها على الزمان المضي
هاج كلم الأسى فلوب وشدي بين	حر الجوى وأطراف هيجسي
يا زماناً مضى وعهداً قوياً	في ليلٍ طلت كلفة طمس
أين تلك العلى بالاسم برة	أجراح الجوى وتغليب نطس ^(٣٠)

وعارض ظروف مواسمي في قصيدته «نفع من الطب» سنية ابن الطوبى معارضة تعطلنا إلى واقع التحدي والمقاومة الذي يعيشه أملاً منذ ١٩٤٨ تحت حراش الدولة الصهيونية. حيث التأكيد على الهوية القومية و«صيدا الثقافي في وجه الاستلاب القومي، والأمل في الخلاص مهما طال نطق الاحتلال».

جاءني المدح إذ قدح شجاء	يا (سنان الجند) في الأندلس
لم يكن ووطئ إلا أرجاء	يمرّجاً ما لنا في النفس
فتفتت دمعتي في سفل	وتطش فرجي في الأكف

... ..

هكذا الخط تبقى ونجا وإذا العمران ضوء الغلس^(٣١)

ويجد مسحة الحزن الذي يخشى وفوق الكارثة عند شعراء آخرين مثل براهيم الدين العيوشي في «كلنا مستعد» من ديوانه «جيل النار» التي قالها في بغداد بعد فراقه وطنه سنة ١٩٤٠م رغم ثورية العنوان والمردد. وعند محمود سليم العويش وإسكندر الطويري كيتحالي وغيرهم^(٣٢).

وإن كان الشعر يوفق الكارثة قد حشر باستمرار في الأرميات فإن حضوره في الأدب الفلسطيني تعود إلى أوائل هذا القرن مع صدور عهد بلقيس المشظوم في ٢ نوفمبر ١٩١٧م. ومن صور حضوره المشهورة تلك القصيدة التي استقبل بها عبدالرحيم محمود (استشهد في معركة البقاء على أرض الوطن سنة ١٩٤٨م) الأمير سعود بن عبدالعزيز أثناء زيارته لأميتا. نابلس في ١٩٧٢/٨/٦م بعنوان «تجم السود» ومنها:

المسجد الأقصى أجلاه نزوره أم جنت من قبل الضياع تودعه

حرم نباح لكل أوكع أبل
ولكل أفلق شريد أرفعا^(٣٤)

ولقد مسحة العزن الذي يخشى وفوق الكارثة مفرونا بالحث على الممل والجهاد لتجنب ما يمكن أن تقول إليه الأحوال أو استمرت على حالها. ولكن صرخاتهم ضاعت كلها في فراغ أحداث الكارثة. ومن فلسطين ما من الأندلس وأكثر ما من أندلسا يسلك مثله فابذل له تلحقه قبل ذمها^(٣٥)

فقد سبق الشعر الأندلسي الشعر الفلسطيني في تصوير صراخ أهل الأندلس الذي لم يقطع يوما. طالبن التجدة من النول التي قامت على انتقام دولة الموحدين في المغرب أو من الممالك الإسلامية أينما وجدت حتى بهت الأصوات. واتسع الطريق. وأعضل الداء. وما زالوا على ما عاشوا الله عليه حتى ضاقت بهم الأرض بما رحبت. وأكل الثور الأبيض. فما أشبه اليوم بالبارحة

ويستدعي إبراهيم طوقان مفهوم الأندلس المرفهة كما ترسمها الذاكرة الجماعية العربية في قصيدة «فائدة إشبيلية» فهذه القصيدة بالتجمع على فندان ذلك الفردوس. وهي نهاية رومانسية تحبب عليها أحواء قصائد ابن زيدون الغزلية. وكان شاعر فلسطين مولعا بابن زيدون وشعره. وحلى كجهد شرقي المصنف بابن زيدون. والمفروض الثلاث من قصائده^(٣٦). فهو سيد المكان في قلب الشاعر الفلسطيني إبراهيم طوقان الذي عارضه في مناسبات منها قصيدته «الشاعر المعلم».

ففي المقطع الثاني وحتى منتصف الثالث يواصل إبراهيم طوقان التفرد بمفاتيح اللغة الإشبيلية ليختم القصيدة باستحضار الأندلس المفقود:

لا يد لي إن عشت أن أعطا	على ربي الأندلس الناصره
وأجني أشباح عهد الصفا	راقصة فتاة. ساحره
هناك لا أملك أن أرف	معني على أماننا الفاره
عصاك يا دمع محب وهي	تود حيات الغنى زاهره
يوعدني ألقى على عوده	لحن الهوى أمزجه بالمتاب
أفدي بروحي غيد إشبيلية	وإن أذن القلب صاب المذاب ^(٣٧)

وهذه النظرة الرومانسية للمادة الإشبيلية منبعا إحساس عميق لدى إبراهيم طوقان تجاه كارثة هذا الفردوس المفقود. «فائدة إشبيلية» أندلسية كانت في بيروت نظم فيها إبراهيم فيما نظم من شعر غزالي في ذلك الحين قصائد عدا. وهو يعترف بأن التجذبه لهذه الفادة قد لا يكون بدافع جمالها. وخفة روحها بمقدار ما كان يقرأ

عالم الفكر

في خلقها من الدم العربي. وما كان يلاحظه من الفن العربي في ثيابها ورفساتها^(٢٣).

ونخل فكرة جريان الدم العربي في عروق اندلسي إسبانيا تعيش في اللاذعي العربي. وثق على الشعراء. فعندما يزور فاروق مومسي قصر الحمراء وتسمعه هناك «غوتالقة» يترنم بموشحة لابن الخطيب تشد إلى أصولها وتلقي الجذور. فتهللك الطبيعة لم العمل.

فلما إسبانية

لحلت طوبى وغنا

راقصت «فلانكو»

أسرع من لبح البحر

حياتها بنوع در

عشرت نبتا من ضها

وشربت نبتا من شفتين قنويان صفاء

ومستجك بكفي وجنتها

حيثما سأل مطرا^(٢٤)

وتعمل قرطبة وتواسها التي الأمكة حضورا في الأدب الفسطيني. فبعد إبعاد المقاومة الفسطينية من لبنان إلى عرض البحر بعد حصار طال سبعة وثمانين يوما كتب معين بسمو «القصيدة» التي يصب فيها تلك التجربة ويخلصها بتقديم: «كم من ضلوعك أو الحصار يحنين/ قد وفقت معك» حيث الإحساس بالضياع في عالم ظالم يخلق بالفسطيني فيلتي به إلى البحر.

وأطل أسرخ يا يدي

ويا أنا

صار الشراخ فشاخ وجهي

من أنا؟

القرطبي

البرمكي

القرطبي^(٢٥)

جعل الشاعر الفسطيني الأندلس برزخا اجتازه إلى الماضي العربي الشيد ليعود منه

إلى الواقع الراهن منكما إيهاء على مستوى العرب جميعاً وغابته مدينة بيروت.
فقد استمر محمود بيروت المقاومة خلف المناريس حتى عطش جعل فلسطين
طويلاً. ونفذ صبره قنار على الواقع النظام وعلى منطوييه مؤكداً لهم ما سبق أن أكد
درويش على بناء فلسطين وطناً لأبنائها مهما طال الاحتلال:

عادرت بيروت

ما بيروت قرطبة

ولست أندلسيا

يا إيهاء الوطن^(٤١)

وفي مقابلة أجرتها صحيفة الإسكندرية الكولمبية مع محمود درويش، سأل الشاعر:
«تعرف أن قرطبة كانت حلماً ضائعاً انتهى بانتهاء العلاقة بين العرب وبين الإنسان. فهل
يتذكرك لها وموروثك بها وبالشخص في قصيدتك الأخيرة بيروت. تريد أن تقول إن
القدس أيضاً تعبر بالمعبر نفسه. أي باستحالة نقاش الفلسطيني مع الصهيوني في
القدس».

فاجاب: «لا أريد أن أقول شيئاً هنا على الإطلاق ولا أريد أن أوجد التشابه.
لا العنقوي منه ولا السياسي بين ما ليس بالفردي والعمومي، وبين الجنة موضع
الصراع. وإذا كان لا بد لنا من تشبيه. وإذا كان من حق أن أقول فإن فلسطين فردوس
في مجال صراع. وليس حالة استنفار في الذكرة الماضية. فمن هنا هي فردوس
مجملها. ولكنها فردوس ممكن الاستعادة. أما الكلام عن الأندلس فلا يتم فقط على
مستوى الفكر. وإنما يتم أيضاً على مستوى الدفعة أو الرقصة أو الصالح الطويل مع
امرأة. الأندلس هي ملكية إنسانية. ولكنها ملكية جمالية فنية. أما القدس فهي ملكية
جمالية روحية وحقوقية»^(٤٢).

وقرطبة في الشعر الفلسطيني هي حاضرة العلم والثقافة ودار الخلافة يحميها صخر
شرفه كل سماء. ويضفي عليها إبهة ناصر يرفل بالألحان العربية. بجروح زلته
للأشواء. وبأختر حكم بكنية وسعت طمناً يحض كل عصفافير الفن كأحضان لسانه.
فبعد الرجوع الداخل يحض للمعرب بين أعمدة الجامع يملأ الدنيا بقود الإيمان عزة
وثقة بالقدس. ويرسي دعائم دولة تبلغ أوجها في عهد الناصر. ليتسرع الحكم بعد ذلك
لإرساء دعائمها الحضارية والثقافية. فالشاعر الفلسطيني بجوب شوارع المدينة التي
نفس بالأدياء والطماء والفلاسفة: ابن شهيد وابن رشد وابن ميمون. ولا عجب فالثقافة

العربية هي الفرع الذي يحمي العربي من محاولات التنقيب والتشويه المتعمدة التي يمارسها الغزاة الصهيونيون في فلسطين.

هكذا في النرب

«أين الزيدون» ينالني «ولادة»

ينكرها بالزهرراء بشوق عبادة

... ..

فيحاذي المسجد بقرا الحرفه الكوفية

يعمل جزيا من شعر «العقد»

والعقد بضاعة أعلي.

... ..

عن بعد ألمحها الزهرراء

فأقول سلاطمة يا زهرراء!

وسلاطمة يا فرطية الدين وفرطية الأبداء!¹²⁴

وفي إطار الحديث عن فرطية نطهر إلى القصيدة «سورة الوادي الكبير» من ديوان «كتاب الطهارة» سابق الذكر. حيث يستحضر الشاعر تاريخ هذا النهر في العصر الأندلسي استحضار المعارف عن كثر الهوية العربية الإسلامية لهذا النهر طوال قرون، ثم يربط محمود صبح بين الأندلس وبين فلسطين في تلك الصورة الشعرية الجميلة، حيث الأجداد الأندلسيون لا يزالون يرفعون التحوم التي تلوذ بعياه النهر هربا من التهالي المزعجة ملكها مثل الشاعر نفسه، الهارب طوال ثمانية وعشرين عاما من النهر الميت (فلسطين) ليلوذ بالوادي الكبير (إسبانيا - أو الأندلس المسيحية) تلمسا للأمان في شفاء. ويهي الشاعر قصيدته بالتوسل للنهر أن يحمله في رحلته عبر أركان انفسه الأربعة.

كما ويقت الشاعر نفسه في بكاء على أطفال مدينة الزهرراء «من نفس الديوان سابق الذكر والمنثور باللغة الإسبانية، على أطفال المدينة مسنهدا تاريخها العثري، لكنه مزرعان ما يربط تلك الذكريات بواقعه حيث «القاريس العربي المقوار / مهيئف الأعمى والهوم وإلى الأبد / لتلقح أمجاد في خيمة معزولة لا صاحب لها / إلا القمر / ويصبح وطنه صفورا حتى تظله كف الهدا»¹²⁵.

مدينة الزهرراء هي القصيدة آثار دراسة يتركها الشاعر ويبحث فيها عن الخط

العربي، ومخطوط القرآن والمصدي المرتضف في نونية ابن زيدون التي تقرض الأرتاب البرية أنياتها، كما تقرض الصلوات الممتين وأمهات سور القرآن، وغيرها على هذا التراث العظيم يمدح الشاعر الأرتاب بنظرة غاضبة تزلجها - أو على الأقل هو يتخطيها كذلك - فتهرب مطلقية هناك خلف التبهات الشائكة تهتز في الريح، ويستحلف الشاعر الأرتاب أن تترك له شيئاً من ذلك التراث، حتى ولو اقتصر على لب القصيدة المذكورة والسورة القرآنية التي تجدد الطفلة.

ويستدعي محمود - من وسط الأطلال - شخصية الطفيلة الباصر مؤسس هذه المدينة ليستمد منها شحنة من الأمل المصحوف بمصاعب فائقة هي مصرتنا لأن الأمور لم تند كما كانت:

مدينة تشرق خلفي تركتها

مدينة أطلال هنا قائمة

هنا شور شعبي

هي لك يا زهراء

شاركتي هنا الشاعر إدريس

ARCHIVE
أرشيف

فقد يعود لنا

أو بعد القذ بقليل

الله أعلم...^(٣١)

أما المنصر الرابع في حضور قرطبة في الأدب الفلسطيني، فيتمثل في استدعاء إبراهيم الشنطي (يافا - ١٩١٠م) لقصة جواد قرطبة^(٣٢) الذي خرج ذات ليلة يبحث عن هارمه المرمي أثناء حصار فرناتشو الثالث ملك قشتالة للمدينة (١٣٣٦/١٣٣٧). يربط الشنطي أوجه الشبه بين القذافي الفلسطيني بعد انطلاقه ١٩٧٢ وبين الجواد - مكث أصفي إلى إرادة إسرائيل مساء أمس -، والله فقد اتهمته بالتهريب، ليكن ذلك، اتهمته بالتهجير ولها ما تشاء، مع أنه فوق هذا وذلك، ولتلمه الآن بالضعف أمام التحقيق - إلا هذا! إن كلمات كمال العمري وولهم نصار لا تزال تون في الأذان، لقد صار مثل -جواد قرطبة-.

هذا القذافي صار مثل -جواد قرطبة- عندما استولى عليها الإسبان، لقد تحولت شجاعة هارس الجواد إلى أسطورة عاشت وقتاً طويلاً... روح جديدة مثل جواد قرطبة

ولكن لا يبحث عن قارسه، إنه يعبر وطناً^{١٢٧}.

يربط الكاتب باستدعائه لحادثة الجواز الأندلسي إلى الوطن بين بصيصين من الأمل انبثقا من أحشاء هزيمتين أولاهما سقوط عاصمة الخلافة بالأندلس في يد أعدى أعدائها، والثانية سقوط القدس وبقية الأراضي الفلسطينية تحت الاحتلال الصهيوني الاستيطاني، وقد حدد الشلطي مهمة الاستدعاء في إجلال صفة البطولة وإبرازها دون أن يتعرض لنتائج الحادتين، اللهم إلا إذا أغرقنا في تفسير العبارة الأخيرة من النص الذي اختتمناه.

ويأتي ذكر غرناطة متمثلاً في «قصر الحمراء» حيث يؤثر الشاعر الانطلاق من الواقع قبل مواصلة التظني بحاضرة الإسلام وآخر معاقته في إسبانيا، وهذه هي مهمة الشاعر المحرص شعية على لحاظ يستهدفون التلاصق من الجنون وسلطة عن ثقافته، ينتهي بأعجاز السلب، دور أن يتغلب عن الموضوعية، حيث يستقي معلوماته جميعها من لسان الدين بن الخطيب، أدب غرناطة ومؤرخها الأكبر - ونظراً للهوة العربية للحضارة الأندلسية نهامتها عبر الشجون حافظاً للخروج من المارقي الذي يعيشه، هواعدة من حفلات نحلة عبد الوحيد الحل تلمرر على شامونا القادم من فلسطين - الشام لزيارة الأندلس فتدعس القدماء، وتكتم فيه مسلك جدد الصغر الذي أدخل سلالتها إلى الأندلس.

ومفتي من بعد هذوت

تطلق إذ تعرفني زعمودة

- زعمودة أختي عند زواج أخي -

هالك ندى

استلقى جذع النخلة

تأخذ لي الزوجة صورة

احتضن النخلة

حتى لقد النخلة مني

ولأول مرة

أمرأتي ما طارت^{١٢٨}

ونظراً لمملكة غرناطة في الشعر الفلسطيني درساً من دروس التاريخ لا ينضب، يتجدد ويظلم المبرة لمن اعتبر- فهي «قصر الحمراء» يقدم الشاعر درساً لمن قصر نظره من

رؤية التاريخ رؤية شمولية، ويحذر من مغبة التصادي في ذلك حتى لا يعبث معاصروننا
بمعبر الأجيال القادمة

«فأبو عبد الله» يكنى مرة

والثالثة قلت تيكلي

وأسود سكتت دار وثالثة

تتوّل في إيطاع

تزار ماء

في طعم الماء نواح ممزوج بقاء

ونعاس مون لخطاء

امض «أبا عبد الله» إلى سبلة»

واهد على ملك ما صنعة

لما استلحمت بأعدائك»

إني امضي نحو القصر لأقرأ

ودسان الدين، فليلاً الأهراف لي

وهي استحضار إشبيلية حاضرة بني عبد تميم العشرة بكل ما ترمز إليه من معان
وعيدة لطل على قصر بني عبد الذي يتوجه إليه الشاعر الفلسطيني، حيث تجيز
اعتماد الجارية الشعر الفراق، ويشهد ابن خمار الوزير/قصيدة الوادي الكهرو/فيلنديها
موقفة/وينتهيها موهنة. إنها مأساة بني عبد ومأساة الأندلس ومأساة أمة بأكملها. في
القسم الثاني من القصيدة يعطف الشاعر على عطاء إشبيلية الحضاري والفكري،
للإستاتية، فيزف لنا أفواج العلماء والأدياء فيها: ابن هاني وابن سول والتزييني... وكل
هذا يجعله عالم اليوم، الغربي منه بعاصمة، أو يتجاهله كتابة بالمغرب وبالمسلمين،
ولا يرى منه إلا بعض ما تفيض من صبران رؤية مائج، أشار إليه الشاعر في اندلسياته
باستخدام الأسماء المحرفة لهذه المعالم المعمارية (القصر Almor) والمناهيم
التقافية (المسلم Moro).

فيمرغون أني «موري»

ويصحبونني إلى بوابة «الكزار»

ولا يمرغون بقرأون

فهنظرون يهينون

حروفها التي تألفت

الملة لله

القوة لله

القدرة لله

الغزة لله^{١٢١}

ويجود الشاعر لهذا بنفسه عن هذا العالم المبتكر للعرب وعظائم الحضاري والثقافي.

ترتفع المنة

بالصمت معززة

لتلقيني في العلاء^{١٢٢}.

ويجمل ردة رابع الأمتة الأندلسية حضورا في الأدب الفلسطيني. فقد زارها الشاعر الدكتور هزاع جبور حداد (شفا عمرو) وكان تأريفا ومفرقا بالأدب الأندلسي. فتذكر قول المتنبيد من عباد (١٢٢ - ١٢٣ هـ) يوم غزاه^{١٢٣}

لقد حصلت يا ردة هجرتا لمكانة عقيدة
فتمسح هؤلاء جوار معارفها اليات المنطيد وسقط بها العادة الأندلسية . على أنها
فتح من الفتح . إلى ميدان مأساتنا المعاصرة.

لقد جشاك يا ردة	فما أحلاك من ردة
تذكرنا أين عباد	وأبطلنا أقر بعدد
لقد عاشوا لقد وقوا	كرام العيش والرفعة
لقد جشأ تعريبهم	فقد طالت بنا العدة
عماء الكفر تحانا	فتحن اليوم في شدة
أعادينا بأراضينا	أعدوا لوفز العدة
لهم في البقي أنصار	نور الزناد مشددة
فحتي مسخرة الألفس	مها أعلامهم عدة
فما أجدادنا حضوا	لناني كاره مودة
عسى الرحمن يكفيني	بلاء نونحي صدة
أتاني بعد ذا صوت	يزيل الحزن والوحدة
به عطف وتحنان	به الثبرات معتدة

وكانت حلوة رقيقة

لنم زالت معالكتنا

بأن النصر هي الوحدة

فقل للعرب يا ولدي

وفي ساقية خضراء الحواضر الأندلسية التي إلى الشجر الفلسطيني على استعدائها،
يكني الشاعر ماضي الأجداد الراهر، وتأخذ طبيعة المكان الخلابة على شفة المتوسط
والعدوة الأخرى منه على مرسى خبير، فتأتي ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه وجراح أمته.

.. وبالقصة

رششت المطور

على جرح حزني

فأسجل جفته

فسلمت رعدة شوقي

إلى حلمي

فاتكر حرته،

... ..

وايت امتراحا لظلال بفسوف بطوح

بنجوى، ونشعلك من يأسه

ويستلهم الهمهمات برعب الدروح^(١٣)

فالأندلس جزء من تاريخنا منه نستمد الدرس والعبرة للخروج من المازق الذي نعيش
فيه اليوم، فلما أن نقضي بأمجاده وخطاياه، ولما أن نرثي مأساهه وهلاكه دعما لعميرة
الاعتاق، والشجر الفلسطيني من قلعة مائتة يؤكد على هذه المعطية: بناء العاضر
والعستيل بالعمل وليس بالشعارات

.. وبالقلم المايه

منظر: ذاتي جنود

.. كان لذلك ملامح عمي -

لنصر الأمانتي

... ..

فأصير لترويل جدي

ليدرك أخاقي وجدي

القول وداعا^(١٤)

إن لشهود الفلسطينيين من دياره وملاحيته حيث حل أوجع للشعراء الفلسطينيين باستحضار ممارسات محاكم التشفيش الكنسية التي هتكت بالأتعاسيين إثر سقوط الدروجي لوطتهم في يد الممالك المسيحية، إمعانا في الفلك بهم، وطمعا لتخافتهم وعقيدتهم^(٩٢). بخاطب شاعر فلسطين إبراهيم طوقان يوم «الثلاثاء الحمراء» في ١٧/٦/١٩٢٠^(٩٣) وبقوله بأهلام سوداء أخرى في التاريخ العربي ومنها أهاهم محاكم التشفيش:

لما تعرضت لحيطة المنحوس	وتربعت بعري الحبال رؤوس
ناح الأذان وأهول النافوس	فأكليل الكدر والتهار عبوس

يوم اطلق على المصور الخالية	ودعا «أمر على التوري أمثاليه» ^(٩٤)
فأجابه يوم أجل أنا رايه	لمحاكم التشفيش تلك الباغية

لقد شهدت مجيئها وشرايها

لكن فذاك مصالها ونوالها^(٩٥)

وفي المعنى نفسه التتويج أو التلميع عثماني لمحاكم التشفيش لتبويها على جرائم الانتداب البريطاني وخروج المسيحية في فلسطين أمام طوطي الزعامات التي تقاضت عن نصرة الشعب الفلسطيني في الثورة الكبرى سنة ١٩٣٦،

أيه ملوك العرب لا	كلم ملوكا في الوجود
هل تشهدون محاكم التشفيش	في العصر الحديث
قوموا انظروا التسام	بشرق نوره فوق الصرود
قوموا اسمعوا من كل ما	حية يصيح دم الشهيد
قوموا انظروا الوطن الذبيح	من الوريد إلى الوريد
يوحي إلى الدنيا ومن	فيها بأسرار الخلود
ما بين ملقي في السجون	وبين ملقي شريد ^(٩٦)

وبلهجة لوب التمهيد يدين الشاعر عدنان النحوي الواقع العربي في ظل دموية الأنظمة الحاكمة رابعا بينه وبين أهاهم محاكم التشفيش:

عصبة الحكام جورى ربما	لم يطل عهدك جورى وأظمى
أدم يراق وقتية يتناظر	ن وعصبة الطافوت فيهم تعكم
والشعب مسكين بجر وقوفه	سيف تثلث به اليدين ويكعم

وتُرد أبواب الصيرون وحلقها
ويُسود الأحرار في أفرانهم
ومحاكم التنقيش مدّ روافها
ومنازل فيها لحاء فاحش
يا شعب باسمك كم أراح مفاكم
والشعب لا يدري ولا هو يحكم^(١٧)

ومحاكم التنقيش، وإن لم تعدت الزمانها واحتلقت سلطاتها نطل جريمة ضد الإنسانية مصورها الزوال. يقدم توفيق زياد في «غالبو» ١٠٠ عام من «افتقار آمواتكم والتهنؤ» مثالا على انحصار الحقيقة والحق على التوهم والعلم:

لكن الأرض تصور ...

يا غالبو

أريهمالة عام

مصمت الأهم وحامت أهام

وتعرفت كل الأوام

لو كنت تعشش

لرايت بعينك محكمة التنقيش

فدروها الريح كعقدة ريش

لا محكمة التنقيش ولا الطفيلان

فقدو أن تقتل ...

ابتكار الإنسان^(١٨)

كل هذا يكشف عن أثر الأندلس في نفوس الشعراء الفلسطينيين وقدرتهم على تحويلها إلى مصدر إلهام فكريا فربما منكية فلسطين إلى حد كبير، الأمر الذي خلدها في نفوس الشعراء التي لم تلتزم فيها صورتها العربية الإسلامية الأصلية بحلول صورة إسبانيا المسيحية محلها، فقبل فلسطين وقبل الأندلس عرف الألب العربي مرآتي المدن والممالك الضائعة. ومنها دالية الأسود بن يعفر التي يركي فيها مملكة آل المعرق الذين حكموا البحيرة وأقاموا فيها قصري الخورنق والسدير، وسيلية البحري في إيران كسرى، وجمعية ابن الرومي في رثاء البصرة يوم استباحها الزنج فقتلوا من أهلها خلقا كثيرا، وعتكا الأهرام وحرقوا الشمور وسلبوا الأموال. فبكاء الفجار من أصل عند الجاهليين والإسلاميين. أما عند العصر العباسي فقد تحول هذا الفن إلى تقليد

للمؤمنين، ولم يمد بالضرورة نتيجة تجربة عاشها الشاعر . أما في الأندلس فكان الشاعر من نافع من قلوب أمته الشاعرة . ومن هنا نجد بحث وهي نستعرض الإخوة . وليس من عجيب إلى أن استباح الشاعر صمو كانوا يعرفون مدى العقد الذي يكنه لهم ولعقيدتهم ولثقافتهم ولحضارتهم . فالعراق الأندلسية صاعدة العواطف وحقيقية المشاعر تشكلت في رحم الصفاء حتى لا نراها نبالغ إذا ذهبنا إلى تسويق الأندلسيين في هذا الفن على أجدادهم في العصر الإسلامي وقبيله . ولهذا كانت الأندلس وعراقها لديها اقرب إلى نفس الشاعر الفلسطيني من غيرها من العاصم التي حلت بالأمة العربية عبر العصور .

استدعى الأديب الفلسطيني الأندلس عبر فترات زمنية ومكانية . فقد تطلبت الحاجة إلى التراث الأندلسي من الأديب أن يعود إلى الوراء ما بين خمسة قرون وثلاثة عشر قرناً الهائلي من هناك بناصر إغناء وتمكين لعمله الأدبي . واجتاز بقريحته على صعيد المكان . حوض المتوسط من ضفته الشرقية إلى ضفته الغربية ليقيم لنا من خلال رؤيته الأدبية الدرس والعبرة من مأساة الفلسطينيين المنفرد .

مرحلة الشاعر الفلسطيني وحلة مكانية بالتقاليد من فلسطين إلى الأندلس . وهي أيضاً رحلة زمنية بالتقاليد من الواقع العربي الالحق . واقع الانهزام والتمزق والخنوع إلى ماضي ازدهرت فيه أجداد العرب قروناً . أما تجزؤ الثقافة والضعف العربي في الأندلس فقد انشوت بسدود غرقاطة . وهو مأساة نهاية شعب و دولة وبداية مأساة عقيدة حضارية . وهذا جعل الشاعر الفلسطيني من مأساة العرب في الأندلس مأساته ومأساة البشرية جمعا .

والشاعر الفلسطيني يدرك أن الصواعق في الأندلس كان صواعق حضارية . إذ إن غرقاطة المسلمة قد سقطت في يد المسيحيين الإسبان بعد تسعة وثلاثين عاماً فقط من فتح المسلمين الأندلس للسلطانية عاصمة بيزنطة المسيحية .

وسواء بالغ الأديب في التعامل مع الحقيقة التاريخية ، أو اقتصر على التعامل معها في حدودها الحقيقية فقد نظم الأديب إلى الأندلس وعاشرها مشقونة في جل الحالات يذكر شخصياتها التاريخية وقارها الحضارية . فالغاية من استحضار عبدالرحمن أو طارق أو قرطبة في عهد الأمويين هي الإحالة إلى عهد الكرامة من ناحية . وإلى الواقع العربي المتدهور من ناحية أخرى . فاسم طارق يرتبط بفتح الأندلس وفتح بصيرة العالم بإدخال المعرفة والعلم لهذا البلد . ويرتبط أيضاً بالتمسك العسكري والفتح المبين الذي نحن اليوم في أمس الحاجة إليه . أما عبدالرحمن الداخل فهو التعبير عن القيم العربية

الأصيلة والعروبة والشجاعة والعزيمة التي لا تظهر. فقد استطاع بشجاعته وحيويته تحقيق النصر على كل من عاداءه، واحتل العرش مهيباً عادلاً وسيداً متواضعاً^(١٠).
أما امتحان الأندلس في فترة لتكبتها وضعفها حتى سقوطها خالفاً منه محاسبة الذات من خلال توظيف التاريخ بين الوعي واللاوعي حيث ذكر الشعراء بالأساليب التي دفعت بالأندلس إلى مأساتها ومنها الطغاة الإقليميه التي كانت تعزق المصلحين، مأساة الأندلس مثلها مثل مأساة فلسطين هي مسؤولية كل عربي وكل مسلم. فالشعراء لا يحددون مسؤولاً بعينه، وإن كانوا لا يستثنون منها، لا حاكماً ولا محكوماً، ويؤمنون إلى الأتانية والإهمال والانتقام في المذات والشهوات، وحمل الشعراء العرب المسلمين والإسبان المسيحيين مسؤولية هدم الحضارة الإنسانية في الأندلس، فأولئك جناء بالإهمال والغلظة، وعزلوا جناء بالتعصب العرقي والديني الذي دفعهم إلى معاداة الحضارة العربية الإسلامية في الأندلس. فقد وظف الشعراء التاريخ توظيفاً فكرياً لا يخلو من (أيديولوجيا).

ARCHIVE

الرواية المغربية ورهاناتها - شجر الخلاطة - نموذجاً

د. عبد العالي بوطيب**

الحديث عن الرواية المغربية، كما هو معروف، حديث شائك ومعقد، نظراً لاعتبارات عدة لعل أبرزها وأهمها التراكم الكمي والنوعي، الذي بدأت تعرفه في السنين الأخيرة، لدرجة هيمن معها الإنتاج الروائي على المشهد الثقافي المغربي ككل، ولتقريب القارئ من هذه الحقيقة وجعله بلاس من تحقيقاتها، اخترنا الحديث عن أحد أعلام هذه المسيرة الميولودي شغوم، بمناسبة صدور روايته الأخيرة، شجر الخلاطة. وقد قسمنا حديثنا هذا إلى قسمين الأول مدخل نظري عام لقراءة شغوم الإبداعية، تناولنا فيه بعض أسس تجريبته الروائية من خلال مفهومين اعتبراهما أساسيين هما: مفهوم الكتابة ومفهوم الشراة، لما سيكون لهما من دور كبير في بلورة ما يسمى لاحقاً بالرهانات الروائية. أما الثاني فخلاص، حاولنا فيه ملامسة تجليات التصورين السابقين من خلال الرهانات الفنية والفكرية التي تطرحها رواية - شجر الخلاطة - لنخلص في النهاية لتعديد ما يملكه هذا العمل بالنسبة لتجربة شغوم الروائية خاصة - والمغربية عامة، فبدأنا من القسم الأول:

القسم الأول: مبادئ شغوم الإبداعية

- مفهوم الكتابة عند شغوم: ما من شك في أن كل ميدع يصدر أعماله عن تصور جمالي نظري عام يحدد الإطار الكلي لممارسته، كما يرسم هي الوقت ذاته، الخطوط العريضة لأهدافها وعرامها، وهو تصور نظري قبلي قد لا يتطوّر دائماً على مستوى

* الميولودي شغوم شجر الخلاطة، طبعة فضالة، المصنعة، الطبعة الأولى، 1996.

** ألقا الأمان - مقالين - المغرب

وهي الفنان، بقدر ما يظل طالباً في مستوى لا وحيه فقط. لهذا ترى التعبير عنه عادة ما يتراوح بين التصريح والتلميح من مبدع الآخر. وهكذا، وهي الوقت الذي نجد فيه بعض المبدعين يكتفون بالتعبير الضمني عن تصوراتهم النظرية، نجد البعض الآخر يصدر على التصريح بها، إما في شكل كتب مستقلة، أو استجابات خاصة، حيناً، أو في شكل خطاب ميثاق - إيداعي مصاحب لهذه التصوص، أحياناً كثيرة أخرى.

وكيفما كان الأمر، فإن هذه المسألة بقدر ما تبدو ظاهرياً البهيمية عادية وطبيعية لا تثير أي اهتمام، فإنها تشكل الآخرين حديثاً فكرياً بالغ الأهمية. خصوصاً إذا علمنا أن قيمة أي عمل إيداعي، كيفما كان نوعه، تستمد أساساً من قيمة الخلفية النظرية التي يستند إليها، الأمر الذي تحول معه هذه الخلفية، هلنية كانت أو ضمنية، لمحوار ليموز وتكوين لقيمة هذا العمل أو ذاك، وتحديد درجته الفنية في المشهد الإيداعي العام.

في هذا الإطار، إذن، يندرج اهتمامي الخاص بتصور شغفوم الإيداعي باعتباره تعبيراً عن خلفية نظرية، فنية وفكرية، متميزة في الساحة الإيداعية المغربية.

فماذا عن هذا المفهومياً ومادياً بميزاته

اعتقد إجمالاً ودون الدخول في التفصيل - إن أقدم ما ظهر في تصور شغفوم للكتابة تمجده عن باقي التصورات الأخرى - فهو يلجأ إلى الكتابة بامتداد وأداة إثباتات ذات صد محاولات الإلقاء والإحصاء والنسخ -«علماً بأننا نكتب في نوازل السبعينات مثلاً»¹ في ذلك برأوناً من كتاب المصنوعات - وبالوصف الثقافي العام آنذاك - (...) كانت الكتابة هذه أداة من أدوات تأكيد الفردية والجماعية، وكان أقصى ما نطمح إليه، هو أن نصبح جزءاً في هذه المعركة»² وهي أهداف لا يمكن تحقيقها في جميع المجالات، وليس في مجال الكتابة وعدد -إلا عن طريق المطابقة والتميز والاختلاف- «ضرورة التميز - بل خضية التميز، لكي يجد الواحد منا مكانه، ولكي يوسع داخل ذلك الهم فضاءه»³، لذلك فهو يرى أن الكتابة إما أن تكون إضاعة وتجاوزاً، شخصياً وجزئياً، أو لا تكون، وأن الكتاب إما أن يكون مبدعاً أصيلاً أو لا يكون. لأن النسخة (le double)⁴ حسب تعبير ع. كيوطلو، «إن تخرج من مساحة الظلمة إلى الضوء، ومن دائرة التبعية إلى الاستقلال الذي يحلم به كل فنان حقيقي أصيل، وبميزارة أخرى فهو يرفض رفضاً باتاً الكتابة الاستقصائية التي يكرر فيها «الناسخ» المنسوخ، تماماً كما يرفض في الوقت ذاته أن تكون تكراراً البهيمية البهيمية». وهي فتاة ليست غريبة عن روائي تريس وترجع في ظل مناخ ثقافي وسياسي تدعو كل شروطه للمطابقة والبحث عن الهوية، الفردية والجماعية.

الشخصية والوطنية والوطنية، من أجل إثبات الذات على كل المستويات والأصعدة، ساعده على ذلك تكوينه الثقافي المتنوع والمتكامل، عربياً وفرنسياً، أدبياً وفلسفياً، إذا أضفنا لذلك كله خصوصية الطرف التاريخي الذي وجد فيه بكل تقاليده وقواعده السياسية والحضارية، الداخلية والخارجية، وتأثيراته العامة في المسار الفكري والإبداعي لمعظمي تلك المرحلة الحاسمة، حيث: (جو التغيير، وإرادة التجاوز يندفعان بالمجتمع كله في هذا الاتجاه)³⁹. أمكننا بسهولة، فهم سر التوجه الخاص والتميز الذي سلكه هذا الكاتب في أعماله الروائية على المصطلحين، الفني والفكري، كتعبير إبداعي ملموس من فئامة بطوية متأصلة عامة، وهي فئامة لم تحصر أصداؤها في المجال الأدبي فقط، بل تجاوزته لتشمل المجال الفكري أيضاً، حيث نلاحظ الإصرار على التميز والإضافة، بدل التكرار والاجترار، كاستراتيجية أساسية لإثبات الذات في علاقتها بالآخر، في إطار من الوحدة والتعدد، لا فرق في ذلك بين ما هو فكري وما هو إبداعي، (إن الباحث الحقيقي يجب أن ينتهي إلى إشكال عمود، لكنه، لأشعورياً أو شعورياً، ينبغي أن يكتشف - منطقة ظل - خاصة به، وأن يتوجه بكل فؤاده إلى هذه المنطقة، فهي كل عنصر، وكل شيء، توجد مناطق ظل والظل ليس الظلمة؛ إن كل شيء، كل إنسان، إذن كل الظواهر والحدثا والمصداقية يعيش إن أن يعرف طبيعة الوحدة والتعدد)⁴⁰.

وبذلك يتجلى بوضوح أن اختيار هذا المعنى من قبل شغوموم وأمثاله، لم يأت مصادفة، كما لم يكن تعبيراً عن نزوة شخصية عابرة، ولا تقليداً غريباً فجاً، بل هو استجابة موضوعية لحاجة تعبيرية فرضتها مرحلة تاريخية معينة، مما ينفي، عن هذه التجربة، وغيرها من التجارب العامة الأخرى، الصبغة التعريفية الشكلية المحضنة التي طالما أصيبت بها، وبغيرها، خطأ، التهم (لا إذا كنا نعطي لهذا المصطلح مفهومًا شوموا يتجاوز حدود المعنى لجمال المعنى، في وحدة تكاملية ذاتية عامة تجعل الشكل الحديث الأداة الأنسب للتعبير عن المضمون الحديث، وهذا ما ينطبق تماماً على أعمال شغوم الروائية، حيث يسير الشكل جنباً إلى جنب المضمون في انسجام وتكامل تامين، وكأتهما وجهان لعملة واحدة، فكس في مجموعها أصالة وعمق تجربة هذا الروائي في التعامل مع الواقع وتشخيص معضلاته، ويقول: «إننا لم نأت بهذه الصفات الروائية من الخارج، أو هذه المميزات من الخارج، بل إنها نتاج تفاعل وإلقاء وطموحاتنا مع الخارج، وإلقائنا وكذلك تراثنا عليه بها، عليه بالمعطيات والغرائب مثلاً، وهذا التفاعل هو الذي

أفرزها ووجعنا نضمتها بالشكل متعدد، ليست كلها، لكن النظم سليمة أو شاذة، فهي أو لم تصادف، فهذا شيئاً عينيّاً لما وقعناها إلى درجات تقنيات أساسية في الكتابة^(١٧)... حقيقة يمكن ملاحظة مظاهرها وتجلياتها المختلفة والمتشعبة في أكثر من جانب من جوانب أعماله الروائية، فدون استثناء، وخاصة منها - شجر الخلافة - كما سنوضح ذلك لاحقاً، قبل ذلك، ماذا يمكن أن يقال عن تصور مفهوم الخاص للقراءة مفهوم القراءة عند مفهوم، في ارتباط تام بمفهوم الكتابة السابق، يتحدد تصور مفهوم القراءة، كعملية بعدية مزججة تنصم الأولى وتسهم في تفعيلها - (فالتص طاقة عمل ممكنة يحتقنها فعل القراءة)^(١٨) أو كما قال يونس (Yونس)، (إن فعل القراءة وحده يعمل على - تعيين - الأعمال الأدبية)^(١٩).

ومما تمت الكتابة لدى مفهوم مشروعها كتابتها يقوم أساساً على المفارقة والتميز، شكلاً ومضموناً، مما هو مأثور ومداول، فإن ميثاق القراءة (le pacte de la lecture) الذي يشهد إقامته مع المتلقي، سيكون يحكم العلاقة الجدلية الموجودة بين الكتابة والقراءة، بالضرورة، مفارقة ومخالفة لما ألفناه، لما يشغله من مبرهنة إضافي من القارئ لتفحص ميثاقها من التجذبات النظرية الجاهزة كمنظومة أبهى على طريق تحرير الفكر وإعداده لتقبل نص روائي حديث يقوم على رفض القراء هذا وتفسير القبول، لذلك، فأعمال مفهوم الروائية، شأنها في ذلك شأن باقي الكتابات الجادة الأخرى، تتطلب ميثاق قراءة جديداً، ذكياً، ومنحرجاً عن معايير الكتابة التقليدية، ليستحق التفاعل والتجارب المطلوبان في مثل هذه الحالات، «فالتجربة الجديدة تستدعي القراءة الجديدة»^(٢٠).

في غياب ذلك، يحدث شروخ عميق بين فعلياتي القراءة والكتابة، مصغره تاخر الأولى عن مواكبة تطور الثانية، مما سيؤدي حتماً لأحد أمرين، كلاهما يشكلان خطراً حقيقياً على الإبداع وحركيته، كان تنقسم عرى التواصل بين القارئ والكتاب بدعوى عدم التفاهم، كما حصل بالنسبة للشعر العربي الحديث في مرحلة معينة من تاريخه، أو بسلامة الإقبال على القراءة لكن من منظور تقليدي متحجر من شأنه الإضرار بطبيعة هذه الأعمال وتشويهها، وهو ما لا يخدم في الحالتين مما الحركة الأدبية في ملأنا، ويحول دون تقدمها، لذا نرى مفهوم يلح على ضرورة تحرير الفكر التقدي المتعامل مع إبداعاته من هيمنة المعايير النظرية الجمالية الجاهزة، في محاولة لخلق شروط تواصل حقيقي فعال معها، خارج أسوار القيم الفنية المتوارثة، بعبارة أخرى، إنها دعوة

لقرابة متفحصة وعالمية لتراجع التصورات النظرية على ضوء المستجدات الإبداعية. خلافاً لتبنيها الاستهلاكية العادية التي تخضع الإبداع للنظرية. يقول في هذا الصدد: «أنا أكتب رواية الثوري» - الكاتب. أي الفارئ الذي لا يقرأ أليانام. هاتنا لم نستطع لعد السابعة. أن أقيم كيف يفتح المرء كتاباً أليانام بهذه قصة العيش أكبر إهانة للكاتب والكتاب»^{١٠} وهو في ذلك يلتقي برأي بعض المبدعين المقاربة الصادقين الراضين أليانام التزول بمستوى أعمالهم الأدبية. هنا وهكذا. يدعى الاقتراب من عامة الناس^{١١}. لهذه الأسباب كلها ارتبطت دائماً في ذهني مسألة قراءة أعمال بعض المبدعين. مقاربة وعرباً. ومن بينها طبعاً روايات شعوب. بفكرة المقاربة المعنوية بالمخاطر. لما تتطلبه قراءتها من مجهود فكري استثنائي. قد لا يقل في الغالب عن مجهود المبدع نفسه. وهي مقاربة تكبر وتنظم طبعاً حين يتعلق الأمر برواية صغيرة معبودة بدقة متناهية - كشجر الخلاطة - فكيف عكست - شجر الخلاطة - هذا المشروع الروائي - الشطوشي - إذا صح التعبير؟

وماعي المعلومات الفنية والفكرية المعتمدة في بؤرته وتحليله؟ ذلك ما منحاول التوابع في القسم الثاني الخاص من هذه الدراسة

القسم الثاني: دراسة رواية (شجر الخلاطة)

لعد رواية - شجر الخلاطة - العمل السادس في مسيرة شعوب الروايات. تتكون من ١٢٦ صفحة من الحجم المتوسط. موزعة على خمسة فصول معنونة. هي:

١- هل تعرف اسمك؟

٢- أيتها المعزقة

٣- أهد لك اسمك؟

٤- أسطر مني لشخصك معاً؟

٥- عين المعيش.

والرواية من أولها لأخرها عبارة عن حوار بين شخصيتي مصطفي شيشي كباب (صاحب نظرية الأسماء، طالق جامعي حاصل على شهادة الإجازة في الأدب العربي، يشتغل مثاقفاً عربية هوندا بالدار البيضاء) والجيلالي الخلطي (صاحب نظرية التمثل (أحد أبناء مدينة ابن أحمد. حاصل على الدكتوراه في الفلسفة من جامعة السوربون.

١٠ انظر: عبدالله الموري. في حوار المصيدة والديمقراطية. مجلة الآداب البيرونية، ج. ١ - ٢، ١٩٩٠، ص ٢٢.

مشلول نتيجة سدمة نفسية قوية لحقته بعد إغراقه في الحصول على عمل لائق. والتمزقه عن الناس) تبدأ أحداث الرواية باللقاء هاتين الشخصيتين في الدار البيضاء التي جاءها الجيلالي الخلطي نتيجة لدعوة تلقاها من أحد أقاربه الشيخ المعطي الكنجة قبل موته. وبما أنه مشلول فقد اضطر لاستئجار هوردا مصطفي شيش كباب لنقله من كراج عمال لسدي عثمان مقر إقامة قريبه.

في هذا الفضاء المغلق المتحرك - عربة الهوردا - وداخل هذا الحيز الزمني الضيق المحدود، تدور أحداث الفصول الأربعة الأولى من الرواية، في شكل حوار شامل منعقد بعد بمثابة رحلة فكرية، تبدأ بالعارف لتنتهي بمناقشة مجسومة من القضايا المعيشية الخاصة (دلالة الاسم، الانتماء الجغرافي، العمل، التكوين، الشهادة، الجنس، الأمومة) الفصل الخامس والأخير من الرواية، معنون بـ (عين المعيش) ويشكل شوطاً ثانياً من هذا الحوار، لاعتبارات عدة منها

أ - على المستوى الزمني: أنه معزول عن بقية فصول الرواية الأربعة الأولى بفترة تفصل الفصل الرابع (استمر ملي تسعة، سعا) عن الخامس (عين المعيش)، وهي مدة زمنية طويلة، شهر محبب من أسبوعين في زمن الصحابة لا الفترات الشخصيتين المتعاقبتين، قبل التقائهما مجدداً في نهاية هذا الفصل.

ب - على المستوى المكاني: يتميز هذا الفصل عن باقي فصول الرواية السابقة بكون الحوار يتم فيه داخل فضاء ثابت فارغ، هو بركة الشيخ المعطي الكنجة، مكان إقامة الجيلالي الخلطي.

ج - على مستوى الموضوع: نلاحظ أن مضمون هذا الفصل يكتسي صبغة إخبارية مغايرة تماماً لمضمون حوار الفصول السابقة الإنشائية، لما يهيمن عليه من رغبة مشتركة في تبادل الأحبار الجديدة المتعلقة بكل شخصية، خاصة منها ما يرتبط باستعادة الجيلالي الخلطي لمفاهته من الضلال، وضباب عربة مصطفي شيش كباب في حادثة، ومساعدات ذلك كله على مبادئ وقناعات كل واحد منهما، مما سمح لهما بالتقائهما على إنشاء مكتبة تحمل اسم (رقية والمعطي للمكتب المستعملة) تضم بحائب هيون الأدب أمهات الكتب الفلسفية، حفظاً لذكرى هذه الشخصية من جهة، ونشراً لأفكارها بين أبناء القنات الشعبية من جهة أخرى.

من خلال هذا العرض المركز لأحداث رواية - شجر الخلاطة - نلاحظ أنها وإن كانت ظاهرياً تنقسم الخمسة فصول معزولة، فإنها جوهرياً تتوزع لقسمين كبيرين فقط،

منطوق (زمنيا، مكانيا، وموضوعاتيا) ويتكاملين (رؤيا ودلائيا).

القسم الأول: يضم الفصول الأربعة الأولى- ويمتد على حوالي ٩١ صفحة، يمكن تسميته (بلسان المعيش)، وقد كانت العبارة فيه بيد مصطفى شيش كتاب الأدبي صاحب نظرية الأسماء.

أما القسم الثاني: فيتكون من الفصل الخامس والأخير، ويمتد على حوالي ٣٩ صفحة. احتفظنا له بنفس تسميته الأصلية (عين المعيش) كمقابل موضوعي لعنوان القسم الأول، ويؤشر على نظرة الجيلاني الخلطي - الفيلسوف، الخاصة للحياة.

تقسيم يدعيه بالإضافة للعناصر السابقة الثابتين التمييزي الموجود بين عنواني فصول كل قسم، فتعنوان الفصول الأربعة الأولى، ذات صيغة إنشائية، استفسائية أو تمجيدية، بينما صيغة الفصل الخامس إخبارية تقريرية.

فإذا يمكن أن يقال عن كل قسم؟

القسم الأول أو لبان المعيش: يتكون هذا القسم، كما قلنا سابقا من الفصول الأربعة الأولى للرواية، أي ما يقارب ٩١ صفحة، أما على المستوى الزمني فيتميز بقصر مدته التي لا تتجاوز الساعية، ضمن الزخلة البدائية التي خيمت مصطفى شيش كتاب بالجيلاني الخلطي من كدراج خلال لحياتي عطلان سرورية بالعي العنسي، إلا أنها على قصورها شكلت فرصة كافية لتشخصيتين مختلفتين ثقافيا (فلسفة/أدب)، تسميا (تداول/تداول)، وهيريقيا (سليم/مشلول)، لتبادل وجهات النظر حول مجموعة من القضايا العادية البسيطة (كلاسم، الجنس، الشهادة، العمل، الحب، الأمومة، الولادة)، في محاولة لاستكناه أبعادها، واستخلاص مواطنهما المتباينة بخصوصيتها، مما يمد خروفا للثقافة السائدة في الكتابة الروائية الكلاسيكية المعروفة بطرحها للقضايا العلمية الكبرى، والظواهر عطفية للتمرير فتاهات أصحها الأيديولوجية والفكرية على حساب الحواشي الروائية والفنية السابقة.

على أن - شجر الخلطة - وهي تتخذ من الأشياء اليومية العادية البسيطة موضوعا حكائيا لها، فإن هذا لم يجعلها، مع ذلك، من طرح القضايا الإنسانية الكبرى المرتبطة بها، في شكل مراوحة دائمة ومستمرة بين الخاص والعام، الجزئي والكلّي، طبع حديث المتحاورين- وهذا ما أعطاهم نكهة خاصة، جعلها تعكس الجوهر من خلال الشكلي، والهام عبر التألف، والداخلي انطلاقا من الخارجي- ويستشف ذلك بوضوح من مختلف مقاطع الحوار الدائر بين مصطفى شيش كتاب والجيلاني الخلطي، حيث إنها وإن كانت

تدور في محملها عن دلالات العناصر المعوشة العادية السابقة، وتأثيراتها العميقة على حياة الأفراد، باعتبارها «جروحا نرجسية» كما يحلو للمرواتي تسميتها، فإنها مع ذلك كانت بين القينة والأخرى تحلق لنا في أجواء مناطق فكرية تلامس غيرها أبعاد هذه الجروح الخاصة على شرائح اجتماعية عامة هي ارتباطها بمناطق وميون محددة. وهذا ما حدث مثلا حين تناول مصطفى شيش كهاب اسم الجيلالي الخلطي بالفراسة والتحليل من منطلق نظريته الشهيرة في الموضوع. لينتهي لفلاسة عامة تخص دلالة أسماء سكان منطقة الشاوية ككل. يقول: «عندما نجمع سجل الأسماء المتباهية في الشاوية، وربما في أية منطقة أخرى أو في البلد كله، تظهر لك العجاسة ضاحكة أو بالكية... فلا تفتربكاء، أو ضحكك... وقد تجد، إذا شئت، التاريخ الخاص بكل منطقة في سجل اسمائها»¹³¹.

وبذلك لا تنحصر أهمية نظرية الأسماء لصاحبها مصطفى شيش كهاب، ومن خلالها الرواية ككل، في دراسة مختلف الأسماء، وإبراز آثارها السلبية على حاملها، أو ما تسميه الرواية بـ «عقبة الاسم»¹³² فقط، بقدر ما تصبح أداة فهم الواقع العائلي لمنطقة بالكلية، أو عامل نظرية وفلسف يقص التساؤلات الفوقانية اللافتة في مرحلة تاريخية معينة أيضا. وينتج ذلك من الطريقة المخفية التي أصبح بها شيش كهاب أسما لعائلة مصطفى. لنستمع إليه يحكي الجيلالي الخلطي قصة هذا الاسم المميز: «ذهب عمي ووالدي يطلب كل واحد منهما دفترا للعالة المدنية، والذي الكبر من عمي... لذلك كان أول من توجه للموظف بالكلام بعد أن قدم جميع الوثائق، وشرح المطلوب، واستقر العوظف، قال والذي: نحن معروضون منذ الجميع ومنذ قرون بالولاية الدلائي... الاسم العائلي الذي نريد: الدلائي.. ضحك الموظف وهو يقول: «شيش» ثم كتب في السجل أمام الاسم العائلي «شيش كهاب».. والتفت نحو عمي متسعدا الجذ والسطوة، «وانت أبو قري».. أخرج عمي بصوت خفيض: «بوفون... وهكذا فشتت الحائكة في العالة المدنية والمصنوع، واحدة باسم «شيش كهاب».. والأخرى باسم «بوفون».. واحدة لتتسبب إلى الخلاعة وخفة العقل، والأخرى إلى الحيوان والبلادة»¹³³. وبذلك تصبح هذه العناصر العادية النافذة أوتانا تعبيرية ترسم لوحة الخروج الفردية من جهة، وأداة تشخيص لمأساتها الاجتماعية، ماضيا وحاضرا ومستقبلا من جهة أخرى.

إلا أن مصطفى شيش كهاب ورغم إدراكه العميق لهذه الحقيقة التراجيدية، لم يتوقف لحظة عن التعلق بالحياة، والإصرار على المواجهة، دليل إنسانيته، وهولون وجوده الذي

من دولة تشهد الحياة كل بريق لتتقلب لموت مؤجل، أو الإعدام مع وقف التنفيذ. وما قبله العمل كسائق عربة هوندا، رغم حصوله على الإجازة في الأندلس العربي. إلا دليل على هذا الإصرار وهذه المقاومة، رغم المرافيل والصعوبات التي تواجهه، شأته في ذلك شأن صديقته (سعيدة/شامة) الحاصلة على شهادة الماكثوريا، التي - مع ذلك - قبلت الإشراف على محل لبيع الدجاج. بدل الاتزواء بأحد أركان البيت (فهر الحيلة). لهذا نراه ما إن يستمع للحكاية الجبلاتي الخلطي، ويتعرف على سر إصابته بالشلل بعد الصدمة النفسية الشوية التي تلقاها إثر فشله في الحصول على عمل يليل بالشهادة الجامعية المحترمة التي بحوزته (دكتوراه في الفلسفة من جامعة السربون)، حتى صاح في وجهه مؤثرا وموتعا: تستسلم للموت، للهزيمة للفهر، للمجزر. بعد هذا بعد أن كادته نصف ميتة أو أكثر.. وتعتار.. تعتار الشلل بعد أن ألك الفرج.. كيف لا تكون العاسلة كما أقصروا وتقول إننا في حاجة للفلسفة.. هذه فلسفة.. هذه أية فلسفة هذه التي تقود إلى المجر.. والي وهي.. أي فكر هذا الذي يؤدي إلى الشللة واستفراطة وا... (..) المظاهر أنك استسلمت تلك الأزمة وتوكلتها لتتبعها وقد تطلعت من تأنيب الضمير بأن حركتها إلى قلب مؤثرا هي. بعد أن كنتك في الشكيا السيكلوجي⁽¹⁷⁾. هذا الموقف يواجه الجبلاتي الخلطي بالمرض فيها. لما يطقه في نظره من تناقض مأساوي صارخ بين الكهنة والمظاهر، فهو وإن كان يعكس ظاهريا خاصية القوة والشلل، فإنه يخفي داخلها حقيقة الإحساس بالضعف والهزيمة. ومن ثم، فإنه لا يعدو أن يكون في رأيه، مجرد واجهة يستتر خلفها عن مواجهة المشاكل بالهروب إلى الأمام. لا أقل ولا أكثر. لهذا نراه لا يشهد لحظة في الهامه، بقوله: إنك تسلمت رؤيتك الذاتية... حالك المأساوية على الخارج... لهذا نمر على إيجاد الفاجعة في كل شيء الذي إصاداك إنك لا تعرفه سأقول لك، إنك تعمل ذلك لتخرج العاسلة من داخلك. لتتجرد من مسؤوليتك تجاهها.. من عقلها الذي يسحقك... لتقول لنفسك الضميمة: ها أنا القوي... السليم... المصافي... المقاوم... لا تستطيع أن تسكني الفاجعة.. أن تعطلني.. لأنها هناك وأنا هنا (..) لذلك لا تتوقف عن الكلام.. عن الهذيان حول المسألة.. لا تكف عن الصراخ بقدرتك على المقاومة (..) هكذا أنت في الواقع.. تظن أنك تقاوم.. وأنت تستسلم.. تظن أنك تهدد وأنت تستعبد.. تعتقد أنك تتحكم وأنت تبكي⁽¹⁸⁾.

ويشمل القسم الأول من الرواية بنهاية الرحلة الداخلية التي جمعت المعتاهورين.

وبوصول الجيلاكي الخططي لبركة فريه الشيخ المصطفى الكعجة بعى سودى عثمان، دون أن يتمكن مصطفى شيش كياب من إقناعه بتغيير موقفه وأسلوبه في الحياة، بدليل استمرار تمسكه بنظرته الخاصة حتى بعد مغادرته للهولدا.

إن القسم الأول من هذه الرواية يشكل رحلة سجالية فكرية ممتعة، بموازاة الرحلة الحقيقية التي ينهني عليها، حاول فيها مصطفى شيش كياب صاحب نظرية الأسماء، اعتمادا على بعض العناصر المعيشية اليومية، إفتاح الجيلاكي الخططي صاحب نظرية الشغل بالمدول عن أسلوبه في الحياة، واستبداله بطريقته الخاصة في مواجهة المشاكل والصعوبات اليومية التي تعرضه، إلا أن محاولته هذه، باءت بالفشل، ليظل في النهاية كل واحد منهما متمسكا بأرائه، متحسنا بقناعاته، في انتظار ما سيشفر عنه الجولة الثانية من هذه المواجهة الفكرية. في القسم الثاني والأخير من الرواية، تكون الرحلة الفكرية ترجمة أمينة وصادقة للرحلة الحقيقية، على كل المستويات والأصعدة، فهي تتناول - كالأخرى - مجموعة من القضايا المختلفة ولا تتوقف عند واحد فقط، كما تجسد على المستوى الفكري وجهتي نظر المتحاورين المختلفتين، وموقف كل واحد منهما وأسلوبه في الحياة، على أن المقابلة للإنتهاء في هذه الجولة هو أن الرواية تحاول ربط هذه التمازج السلوكية بصفاتهات فكرية محددة، تتصل في نهاية التكوين الشكلي الذي لففته كل شخصية، فالجيلاكي الخططي مثلا، يحكم تكوينه الفلسفي، بتمسكه بنظرة موضوعية فاحصة للحياة تمرى الأشياء وتنفذ لأعوارها دون زيادة أو نقصان، فلا ترى في الوجود إلا ما هو موجود، مهما كانت مضاعفات ذلك النفسية والفيزيولوجية، كما لاحظ ذلك مصطفى شيش كياب.

أما مصطفى شيش كياب فيستخذ عن تكوينه الأبي منطلقا فكريا لموقف متماثل متابر، يقوم على تجاوز مصاعب الحياة عن طريق ما أسماه الجيلاكي الخططي بالهروب إلى الأمام⁽¹⁾، فهو لا يرى إلا ما يريد، ويمنى بالمقابل عن رؤية ما لا يريد، ولو كان حقيقة قائمة، فأنما بالكائن في انتظار ممكن قد يأتي أو لا يأتي، خائفا بذلك واقعا جديدا على مقاييسه، ملأما لرغباته وتطلعاته، معتقدا في ذلك كله على مضيقته وقسوته الشخصية على الخلق والابتكار، تماما كما يفعل الأدباء والفنانون، وحجته في ذلك: أنا أصعل... وصمتعد للقيام بأي عمل... في انتظار الأفضل... لكي لا أعرب إلى الواء... لكي لا ألتحق إلى ركن من أركان الحي... أو زاوية من زوايا البهت... لكي لا أدخل سوق راسي فلا أخرج منه⁽²⁾، يتضح بذلك أن الفرق بين موقفي المتحاورين في الرواية هو في

العمق طرق فكري وشعاعي بين نظرتين مختلفتين للحياة، تقوم كل واحدة منهما على دعائم ومبادئ معرفية خاصة تلائم تكوين صاحبها. تماماً كما حاول تطبيق ذلك مصطفى شيش كباب بقوله: «أنا سأقول لك الفرق بيني وبينك أنا أسقط على الطارح.. بقدر ما أستطيع.. وبقدر ما يمكن للطارح أن يتحمل.. بل أسقط عليه لأنه يتقبل.. لأن الأزمة هي هي.. هي مظهرين... وأنت أنت تستبطن.. توجه الخارج إلى نفسك التي لا يمكن أن تتحمل الكثير، هذا مستوى أول.. هناك مستوى اضطلع من زاوية النتيجة.. النتيجة تريد الفرق على مستوى النتيجة أنت أصبت بالشلل وأنا أجري.. أجري.. لا أتوقف عن الجري.. أنا هي ماراطون أبدي.. وتحدث الآن عن الفرق على مستوى التية أو القصد.. ألا تريدوا سألوكه لك مع ذلك.. هاهو أنت تبحث عن الاستقالة، عن الموت الهادئ في مكان معلوم هو غرفتكم وأنا أبحت عن الحرب المستمرة، عن الموت الصالح في مكان مجهول أنت تريد الموت في الداخل وأنا.. أنا أريد الموت في الطارح»^(١٨). فهل يستمر الحال على ما هو عليه في القسم الثاني والأخير من الرواية، أم أنه سيتخذ مساراً جديداً مغايراً، هذا ما سنحاول التعرف عليه في الجولة الثانية من هذه المواجهة.

القسم الثاني من الرواية أو عين المعيش، يحل محلها تسجيل مجموعة من الملاحظات، لعل أبرزها كون المواجهة تدور، عكس سابقتها، في ظروف مطالعة تماماً لطرفي الجولة الأولى، يحكم المستجدات المهمة الطارئة على المتحاورين في الفترة الزمنية الممتدة الفاصلة بين الفصلين الرابع والخامس، وما لها من تأثيرات على نظريتهما للأمر.

فمصطفى شيش كباب سيقتطع عربة الهولندا في حادثة قضت على آخر أحلامه في الحياة المعبدة التي بنى بها، معاً شكل ضربة قوية لعظمته الهجومية في معالجة مشاكل الحياة، جعلته يفقد الثقة نسبياً بصلاحيتها، بعدما كان في الجولة الأولى من أشد العناصرين لها. وعكس ذلك بوضوح تصديحاته الأخيرة في الموضوع: «مرف، ما الهولندا - هذه - الهولندا - بالنسبة لنا جميعاً هي العائلة.

- مصدر رزق حلال، بداية مشروع عصري، أمل، صندوق توظيفكم، وشركة استثماركم.

.. هي الآن خرابي ونهاية حلم عائلة»^(١٩).

حدث يحمل في اعتقادي أكثر من دلالة، خاصة إذا علمنا أن الهولندا كانت تمثل

بالنسبة له في الجولة الأولى وسيلة تفوقه المادي. وإذا نقل الخلطي من كراج علال المسهدي عثمان، في وقت اعتبر فيه إيمانه الثوي بتطبيقاته ونجاحاتها بلورة إلهاء لاستقطاب هذا الممثل وإخراجه من دنيا المعوقين. بمعنى آخر، أنه إذا كانت العربة تشكل الوجه المادي لقوة مصطلح في الرحلة الحقيقية، فإن نظريته في المظومة تمثل مظهرها المعنوي في الرحلة الفكرية، بدليل حضورهما واختلافهما المتزامن، وكأنهما وجهان لعملة واحدة شكلت على امتداد الرواية سر قوة مصطلح المعنوية والمادية على حد سواء، قوة بدأت تفقد، مع بداية هذا القسم، بعض تجاعدها. كما سيتضح ذلك لاحقاً. وهي ما دامت تقوم أساساً على الوهم والعلم والتخيل كمنومات مرتبطة بالأدب والفن، القاعدة المعرفية الأساسية في تكوين مصطلح شيش كياي، أو ما أسمته الرواية بـ «السمان المعيش».

الحدث الثاني الجديد في هذه الجولة الأخيرة، يتعلق بتحول الجيلالي الخلطي الفيزيولوجي من شخصية مثالية شخصية سليمة، بعد ليلة شعائرية خاصة قضتها بصحبة الشيخ المعطي الكمنجة، انتهت **بعمل عقده** النفسية والتفريولوجية في أن واحد. يقول عن سر هذا التحول الإيجابي القريب: «أخذ بأنيوت قبل العشاء، من هذه اللحظة إلى الفجر لم أعلم أن كنت نائم هنا أو أنني مصطفواً، كنت في عالم تتساوى أو تختلط فيه اللحظة بالنوم (...).

« اسمع لي - الرجل الذي كان دائماً جنبي، الذي كان يحتضن - وب من فرائشه، أمسك بكمنجة كانت تكدى من سقف الكوخ، تذكر من أن أوتارها مضبوطة، وأخذ يمزق ويغني، ثم ملأ الكوخ بعدد هائل من الأشياء - كان فيهم الأعرج والمشلول والأعمى والمشوه تظهر أو الوجه أو الهدين... أشياء... موهقة... ترفص، تفتي... وأنا جنب - المعطي - كما لو كنت لأزمت كل عمري - اضطرب - على - التمريجة - أو على - الهندير - تصدق؟ طبعاً، صدق، لم لا صدق؟

بعد نهاية كل - هيت - ينسحب شبح، أو مجموعة من الأشياء، يكونون قد شقروا تماماً

«وانت كيف شخيت؟

« بقينا على تلك الحال إلى مطلع الفجر، أتت عُلّ المعطي - الكمنجة - في مكانها، هناك حيث تراها الآن، وهال الي، نصلي الشجر وننام قليلاً قبل التضرع، وفلت أفك فتحة سروالي في ما يليه المرحاض، فذهلت إذ اكتشفت أنني كنت واقفاً على رجلي

طول الليلة

- كرامة من كرامات الشيخ المعطي الكمنجة، أليس كذلك؟

- كنت متأكد لو - رأيت - بأن هناك، لو استطعت أن أتذكر كل ما جرى في ذهني، في جسدي تلك الليلة^(١٢٠).

وعصوماً فكلهما كانت تفسيرات الرواية لهذا التحول الغريب، فإن ما لا يختلف فيه الثمن هو دلالة الرمزية بالنسبة للجبالتي الخلطي وعرفته في الحوار الدائر بينه وبين مصطفى شيش كباب بخصوص طرق واستراتيجيات مواجهة مشاكل وصعوبات الحياة، مما ستكون له دون شك مضاعفات مهمة على المسار الذي ستمرره الجولة الثانية من هذا الحوار، ولعل هذا، ما يبرز في نظري، سر استبدال الفضاء المتحرك السابق - العربية - بفضاء مغابر جديد يصف بالثبات والانغلاق. ممثلاً في بركة الشيخ المعطي الكمنجة التي أصبحت في ملك الجبالتي الخلطي بعد موت صاحبا. إنه تحول له أكثر من دلالة على مصير هذه الجولة، في ارتباط تام طبعاً بساقي المتغيرات الأخرى، في ظل هذه الشروط الموسمية الجديدة والمتكافئة، (إن - ستور وقائع هذه الجولة الثانية والأخيرة من الرواية، لا تنبأ على الخواص في تلكه الجبالتي السابق المتوقف مع نهاية الفصل الرابع فقط، وإنما لإحداث أسلوب سحالي جديد يعني على ملاحظة ومعالجة موضوعات محددة تشكل فرصة لاقتدار مدى نداعة كل أسلوب، وتعدد قدرته على استيعاب وفهم الواقع، خصوصاً إذا ما تعلق الأمر بمحاكاة غريبة من قبيل حكاية الشيخ المعطي الكمنجة، حكاية تلخص وفائدها في كون هذه الشخصية، التي طالما حدث مصطفى الجبالتي عن خصائصها الإيجابية المتميزة كرمز للمقاومة السرية، انطلاقاً من نظريته الخاصة في الأسماء:

- هذا النوع من الأسماء أسخيه: «أسماء المقاومة السرية» (...)

- وهل في هذا الزمن الذي تغيرت فيه ترابية القيم متعصب بقيم أصبحت في أسفل هذه الترابية بعد أن كانت في أعلاها^(١٢١).

ميكشفت الجبالتي أن هذا الشيخ شخصية متخيلة لا وجود لها في الواقع، كما كان يعتقد ذلك خطأ مصطفى شيش كباب، وأنه مجرد فتاح تعصب به رؤية لمزانية من مصائب الحياة، مجسدة فيما أسمته صديقته حليمة: «بالفقير، وأولاد الحرام، ووراث الفلاند»^(١٢٢). حولاته ولادة رمزية أكثر مما هي حقيقية، اضطرت إليها رؤية للتصدي للظروف القاسية التي واجهتها بعدما أخلى الزوج، وكبر الابن، وصاقت الهد - اختزعت

رقية شخصية ابنها المعطي، الكثرة - وضعا - لتسجله في الحالة المدنية، اختفى الزوج، كبر الابن، صارت رقية طفلة طمسين هائلا تخرج على الناس في إحدى شخصيتين. شخصية المعطي الكمنجة، وشخصية رقية الحرارة ⁽¹³⁾. فرقية -
ولدت المعطي ولادة رمزية فقط ⁽¹⁴⁾.

وهو ما يمثل على المستوى الروائي مظهرا من مظاهر المقاومة الشعبية والتعبك بالحياة ضد كل محاولات الظهور والصح، اعتمادا على وسائل وإمكانات شخصية عادية قد تصل أحيانا حد الممارسات المجانبية الفرية. كما هو الشأن الآن مع رقية لمرابية وطريقتها في إغفاء الجروح الشخصية.

حقيقة لم يدهمها طبعها مصطفى شيش كتاب بحكم الطابع المجانبى الغريب عن نظره المتعالية الحاملة في التعامل مع الواقع، أو ما أسمته الرواية بـ (لسان المعيش) واقتلاره في الوقت ذاته لـ (عين المعيش) الأداة الأنسب لرؤية الحياة على حقيقتها،
«و حين أسي ما فهمت شيئا من هذه - المتأخرين -»

هذا الذي نسميه - متأخرين - يحتاج إلى ملكة خاصة لديهم في دقيقة،

«عين المعيش - أنت لملك - لسان المعيش -» (حكم - فخر جوج من تلك البعثات) ⁽¹⁵⁾.

وهو ما يعني بعبارة أخرى أن ما كان يلمسه مصطفى شيش كتاب بشخصية الشيخ المعطي الكمنجة في القسم الأول من الرواية - باعتباره رمزا للمشاهدة السرية - ليس سوى صورة ظاهرة خلابة أو فتاع يخفي هاجمة إنسانية حقيقية أصمق، تجسدها مأساة رقية لمرابية، المرأة التي اضطرتها ظروفها القاسية لإخفاء حقيقتها والتسكك في شخصية الابن المخلوق الفويح المعطي الكمنجة لممارسة الفن - إنها حقيقة لم يستطع مصطفى شيش كتاب بحكم نظره العارضة للحياة (لسان المعيش) - المستغفلة من تكوينه الأدبي - تجاوز مظهرها الخارجي الخادع، في شخص المعطي - لكشف أغوارها المأساوية المعقدة محفلة في رقية، كما فعل الجيلالي الخلطي بحكم تكوينه الفلسفي وامتلأه ملكة (عين المعيش).

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الرواية تدعو في النهاية لضرورة الجمع والتوفيق بين العنطين في محاولة لتجاوز السطيات والاستفادة من الإيجابيات فقط، وذلك من خلال مواظبة مصطفى المبدئية على الاشتراك في مشروع الجيلالي العلمي بإنشاء مكتبة شعبية لثالثة أبناء الفئات المستضعفة. هذه المكتبة تضم إلى جانب ميون الأدب التي يعرفها مصطفى، أمهات الكتب الفلسفية التي يشهر بها الجيلالي، وهي مواظبة

مشروطة ربطها بمستطى طبعيا بضرورة إضافة اسم المعطى للمعنى المقترح لها من طرف الجبلائي، ليصبح مكتبة رقية والمعطى، كتعبير عما يحمله اسم هذه الشخصية المتخيلة والمختلفة من دلالة ورمزية بالغة على استراتيجيات مستطى الأدبية، مقابل ما يحمله اسم رقية لرمزية بالنسبة لنظرة الجبلائي الفلسفية.

والرواية بعملها هذا تكون قد ضمت النظرة الفلسفية للأدبية، والتعامل للتخييل، في وحدة متكاملة، وانخفض في الوقت ذاته كل دعوى دوفغمانية تحاول فرض استراتيجيات أحادية مطلقة للحياة، مهما كانت أهميتها وجاذبيتها، لتتصق من قداخلها موقفا وجوديا ثالثا يحقق التلازم المطلوب مع واقع ضاعت فيه القيم الأصيلة. ويضمن بالتالي الشرط الإنساني للحياة في أوضاع احتمالاتها. وبذلك تكشف الرواية عن وجهها الحقيقي الذي أرادته إخفاء باعتبارها شكلا من أشكال مصالحة الذات لنفسها والضميد جراحها ومأسستها المختلفة، جماعة من ذلك كله نعتا إبداعيا متميزا يلتقي فيه الواقعي بالمعتل، والمجرد بالروائي، والفلسفي بالأدبي في استخدام وتكامل تامين. ويصبح العمودي شغور هو كل هذه الخلطة في الوقت ذاته، هو مصطفى شبن كياب والجبلائي الخطابي الفيلسوف والأديب المتماثل والمنشأ. القوي والضعيف... إلخ. ويتحول بالتالي كل هذا الحوار الممتد على طول الرواية لمجرد مونولوج/حوار داخلي يعكس بصوت مرتفع هواجس وجراح هذه الذات المختلفة الأشكال والمظاهر.

وهذا ما يشكل في نظري رهاس الرواية الأول المعكرو. ويؤثر في الوقت ذاته على الدلالة العميقة لعنوانها (شجر الخلاطة).

شبابا عن الرهانات الأخرى المرتبطة بجانبها الشكلي الجمالي

الرهانات الشكلية لشجر الخلاطة

نعل أبرز ما يثير اهتمام القارئ في الجانب الشكلي لهذه الرواية الرهان الصعب الذي طوّل الروائي نفسه به، والقاضي بالاستعانة شبه الكلي عن خدمات المباد (الأنثى الأخرى للكتاب)¹³⁷ المسؤولة نعتيا عن تدبير المعكرو بالشكل والنظام المطلوبين، الضامنين لرسائله الفنية والفكرية على حد سواء، علما بأن هذا الكائن يمثل صورة محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن من دون سواد لا توجد رواية¹³⁸. بمعنى أنه الشخصية التي من دونها يبقى الخطاب الروائي في حالة احتمال¹³⁹. ولن يتحول لعقيدة أبدا.

هذا قد يؤكد صحة ما قلناه سابقاً بخصوص جدية وتميز مشروع شغوم الروائي سواء على المستوى الفكري أو الشكلي. وحتى نشرب أكثر من حبيطة وأعمية هذا الزمان، لابد من التذكير بأن الرواية كجنس أدبي ملحمي، يجمع خصوصيات الكتابة الدرامية والقصائية معاً، أو ما أسماه تودوروف بـ «خطاب السارد» و«خطابات الشخصيات» (Parole du narrateur et paroles personnages)¹³ بكل ما تقوم به هذه الأصوات من أدوار ووظائف مختلفة ومتكاملة في الوقت ذاته. إن نسب توزيع هذين الخطابين ووظائفهما في النصوص الروائية عادة ما تكون متفاوتة من عمل لآخر حسب طبيعة كل واحد وضرورة أهدافه. وهكذا فكلما تقلص صوت محفل ما تقلصت معه وظائفه وأهميته المسندة له لصالح المحفل الأخر. وهذا ما يعني من ناحية أخرى اقتراب أو ابتعاد النص الروائي في كل حالة من أحد الجنسين المجازيين له (الدرامي والقصائي) لدرجة يصبح معها الإلقاء الكلي لأحد الصوتين - الخطابين - طوقاً لمعلومات الكتابة الروائية المشخصة، ودخولاً لمجال إحدى الكتاتين السابقتين.

وإذا عدنا لرواية «شجر الخلاطة» فسلاحظ بسهولة أن الروائي قطع على نفسه رهقاً إبداعياً صعباً يشتمل في تقاضيه خطاب السارد. لأنّ جنس أدبي ممكن لظافة خطاب الشخصيات (الخيالي الخلفي والمسطح شبيه كيبك) والقصص النص، بالتالي، من كل التوائد التعبيرية التي لا دور لها في الخطاب الروائي الكلاسيكي سوى تقديم العون للقارئ بشرح عجزه عن استيعاب كنه العمل بمفرده دون مساعدة. وهذا يتطلب الاستعانة ببعض هائل من الوظائف الإضافية الموكولة أصلاً للسارد كهيئة نصية مسؤولة أمام الكاتب عن تليغ النص وتقريب محتواه من القارئ، عن طريق الشرح والتفسير والتعليق والتعليل والوصف والتوجيه، إلى آخر ذلك من الوظائف الأخرى التي لا تدخل في صميم العملية الإبداعية الحقيقية، إلا باعتبارها إعلاناً صارخاً للقارئ، وعيلاً إضافياً للكاتب، يجب التخلص منه، كخطوة أولى على طريق رد الاعتبار للقارئ كفعالية أساسية لا تقل أهمية عن الكتابة، يمكن الاعتماد عليها لسد الفراغ النصي، البياض - المتولد من تقويض صوت السارد، والحد من حجم تدخلاته ووظائفه الزائدة. وهذا ما راعى عليه شغوم في هذا العمل، من منطلق إيمانه العميق بأهمية القارئ ودوره الأساسي الفاعل والمكمل للعملية الإبداعية، أياً، لم أستطع - بعد الساعة، أن أعطي كونه يفتح المراء كتاباً لوليام. فهذه قمة العبث، أكبر إهانة للكاتب والكتاب¹⁴. وقد نأى له ذلك عن طريق تمويه الفواعل التعبيرية المتولد عن تغييب صوت السارد

ووظائفه بتكثيف حضور الشخصيات وتوسيع المهام الموكولة لأحداثها، في إطار ما أسماه الروائي بـ «الحوار الوظيفي»^{٣١}، حيث أصبح حوار الشخصيات كخطاب مهيمن على النص، مسؤولاً، في نطاق ما يعرف بتداخل الوظائف بين السارد والشخصية، عن إنجاز - بالإضافة لمهامه التقليدية المعروفة - المهام الموكولة عادة للسارد، سواء شغل الأمر بتقديم الشخصيات والتعريف بها، أو وصف المكان والزمان الروائيين... إلخ، على أن أبرز مظهر يشد القارئ إليه في هذا العمل الروائي يتعلّق بإسناد مهمة السارد الموكولة أصلاً لخطاب السارد للشخصيات، لما يقتضيه ذلك من مجهود إبداعي كبير يستهدف توسيع مهام بعض الأساليب والمصغ النسيجية لتشمل وظائف كانت مقصورة سابقاً على أساليب معينة، وبذلك استطاع تحويل خطاب الشخصيات (الأسلوب المباشر) أداة للمرض والسرد في الوقت ذاته، خلافاً للهمم الكلامية الضيق الذي يورثه السرد غير المباشر، والمرض بخطاب الشخصيات المباشر، دون أن يتصور إمكانية الجمع بين الوظيفتين في صيغة تجميعية واحدة، وهذا ما نلمسه بشكل واضح في الفصل الخامس والأخير من الرواية، حيث تحاول كل شخصية عبر حكي استرجاعي إظهار محاورها بما حدّ في حياتها في محاولة لرفع مختلف الثغرات الحكائية المتولدة عن الصلة المفترقة في زمن الحكاية بين التعليل الرابع والخامس من الرواية، يقول مصطفى شيش كيات استجابة لطلب الحيلالي الخلفي في الموضوع: «... احك... يا سيدي. حاذراً وقع للفيلة... الهوندا».

«أوقفتها في... كراج حلال - وقفت بداخلها أنتظر زبوناً، طول الصباح... لا أحد... فزائنه وأخذت أصبح مع الصائحين: هوندا... هوندا... بلاصة اسيدي عثمان... بلاصة ليرشيد... بلاصة الصيين... لاهلد... ليايان... هوندا... بلاصة الوجه الله... بلاصة بالمجان... بلاصة... هههه سمعت صدى ارتطام يشبه الزلزلة - التفت إلى شوريحتي، رأيتها معلقة على حائط كصورة سوربالية - كان - دالي - رسمها بنفسه هناك» (...) في لحظة مني تراجع سائق بحافته إلى الخلف - حيث كانت - الهوندا واقفة تسترني الله، أصفها بالحائط، علقها هناك كما يعلق ملصق^{٣٢}.

الشيء نفسه سيقوم به الحيلالي الخلفي فيما بعد ليطلع مصطفى شيش كيات بدوره على ما حصل له مع الشيخ المعطي الكمجة، وهذا فارق شكلي بسيط، لكنه جوهري، يتمثل في كون الوظيفة السردية التي سيقوم بها هذا الأخير لن تقتصر فقط على نقل الوقائع غير المفهومة، أو ما أسماه ج. جنتيت بمسحكي الأحداث (Facts) على

l'd'événement^(٣٧)، كما قيل مصطلقاً، بقدر ما ستحاول نقل الوقائع اللغوية أيضاً (réa de paroles^(٣٨)) التي تتمثل في بعض الحوارات التي دارت بينه وبين رفيقه من جهة، وبين صديقتها رحمة من جهة أخرى. ومن هنا أصبح الخطاب المباشر أداة لسرد الوقائع اللغوية وغير اللغوية على حد سواء. كما يبين ذلك المقطع الحواري التالي: «حاضر يا أستاذ. حاضر يا أستاذ... ها أنا أصغي. احك لي إذن كيف فشلت عقلك بدورك. وأيا لي من فشلك بالمعطي (...).»

«تذكر يوم رميتي بباب هذه البهائم؟»

«أذكر، أستاذ»

«طرقته الباب طرقاً قوياً وانصرفت...»

«وأنا ألقى لك حظاً سيئاً مع... مع من؟»

«فتحت لي عجز اسمها رحمة. سألتني: أنت الجيلاي؟ الجيت: أنا الجيلاي. قالت:

أنا ورحمة صاحبة رفيقه. ادخل لأنها سألت في لكتكازلدا لم لاحظ. لا - رفيقه - ولا -

سألت - في كلام رحمة - قلت - لا أستطيع أن ادخل - هل تعرفين؟ تجري من يدي

الاشنتين وأخطئي: لا أقدر على حبك. صحتي كما ترى»^(٣٩)

على أن أهمية مشروع التعمود الروائي لا تقتضيه هذه الحوارات الأولى وليس،

بقدر ما تتجاوزها لربما شكلها فروعها الإضافي يتمثل في الاستفتاء الكلي مما يعرف

بالأفعال التصريحية والأوصاف التصويرية الملائمة عادة للحوار. علماً بأن هذه الأفعال

والأوصاف تدخل ضمن المهام الأساسية الموكولة للمارد في الرواية التقليدية الهادفة

أساساً لسرد الشخرات المتولدة من عملية تحويل الحوارات الشفوية المتعددة المعلومات

(صوتية، حركية وإيمائية... إلخ) لحوار كتابي أحادي العلامة (كرواية): «هذا الكلام

الشفاهي... كما هو معروف... لا يوجد أبداً في سياق لغوي بسيط... على نحو ما يحدث

لكلمة المكتوبة، فالمعلومات المحكية تكون دائماً تعديلات لموقف وجودي يتطلب

المشاركة الجسمانية باستمرار. والنشاط الجسدي الذي يمدى مجرد النطق ليس

عازياً أو احتيالياً في التواصل الشفاهي، لكنه أمر طبيعي، لا يمكن تجنبه، كذلك بعد

سكون الجسد التام إشارة ذات أهمية بالغة في حد ذاتها، عند التعبير الشفاهي.

خصوصاً عندما يجري هذا التعبير أمام الجمهور»^(٤٠).

هذا يستوجب عند نقله نقلاً أميناً لتحويل كل العلامات - اللغوية وغير اللغوية -

المصاحبة له إلى علامات خطية كتابية في محاولة من السارد لوضع القارئ في

الصورة الحقيقية الأصلية للخطاب المنقول بكل تفاصيله وخصائصه التعبيرية، ومساعدته على فهم أبعاده، وتسهيل عملية التصديق الواقعية. وهي مهام تخرج طبعاً عن نطاق الغداف ومرامي مشروع شغفهم الروائي. إن لم تكن تتعارض معها، لهذا فهو يتجنبها ويستبعد عنها عن قصد في أعماله، متقاربا في الوقت نفسه الأثر السطحي الذي يحدثه وجود المصادر ككائن وسيط بين الشخصيات الروائية والقارئ. وهذا مما يحول دون خلق علاقة مباشرة بينهما بعيداً عن كل وساطة من شأنها تعقيد الصدمة التعبيرية القوية لخطاب الشخصيات المباشرة بعد تحويله لخطاب غير مباشر متقول من طرف المصدر. كما لاحظ ذلك مبرسي لويوك في معرض حديثه عن إيجابيات العرض المشهدي، ولما كان على القصيدة أن تبدو صادقة، فمن الواضح أن ذلك لا يتحقق بمجرد القول. فإذا ما كان الصديق الفني مسألة تصوير طرزم، أو خلق إيهام بالواقع، فإن المؤلف الذي يتحدث باسمه عن حياة الشخصيات ومساكنهم، إنما يضع طبقة إضافية بين الوهم والقارئ بمجرد وجوده، وهو لكي يتخطى هذه الطبقة عليه أن يقلل من وظائف صوته بشكل أو بآخر^(٣٧).

دون أن ننسى طبعاً الأثر الإيجابي لهذه الصيغة التعبيرية في خلق توازن تقريبي بين زمني الحكاية والخطاب في العمل الروائي، شهداً عن الاختلالات السردية الماكوفة المتولدة عن تباين الإيقاع السردى بين المقاطع الروائية، بحيث تتراوح سرعة السرد بين لقطات لحظية قصيرة في صفحات كثيرة، وشهور وسنوات في سطور قليلة. علماً بأن: «النص الروائي (...) لا يمكنه أن يتطرق من دون إيقاع»^(٣٨). ومع العوار وحده، «نشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى»^(٣٩) لتصبح بالتالي كل الوقائع المحكية على مستوى واحد من الأهمية. لا فرق بين هذا أو ذاك، كما يحدث في السرد.

وبذلك يبرج المبلودي شغفهم هذه الترهانات الإبداعية بكتابة عمل روائي يتموضع على حافة انقضاء الملحمي بالمرامي، مستنداً في ذلك كله على الحوار الخالي من الشوائب والزوائد التعبيرية الكلاسيكية.

وهذا يؤكد صحة ما قلناه سابقاً في بداية هذه الدراسة، من كون الكتابة الروائية عند شغفهم تتدرج في إطار مشروع إبداعي شامل ومتكامل، يطور بعينه بعضاً مما يفسني على كل حلقة فيه مشروعية خاصة تجعل منها إضافة نوعية في تجربة روائية فوامها المقايير والاختلافات تجربية لا تنحصر أبعادها في رهائتها الجمالية الشكلية

وحدها فقط، بقدر ما تمتد لتشمل الرهانات الفكرية المعاصرة كذلك، مما يكسب مفهوم التجريب المتناول في الخطاب النقدي الروائي المقروء بعداً شعورياً عاماً يضم الشكل والمضمون معاً في وحدة جدلية متماسكة ومتكاملة يمتد بها فصل الواحد من الآخر، دون الإخلال بالعمل الإبداعي ككل.

ARCHIVE

إشكالية العلاقة بين الدين والعلم

عند طه حسين

(بمناخية برور ٢٥ عاماً على رحيل عميد الأدب العربي)

٥ . نصحت نهار^١

لا غرو في أن إشكالية العلاقة بين الدين والعلم تعد من أعمق الإشكاليات الفلسفية المعاصرة، وأكثرها أصالة من جهة، وأقربها أثراً في وفي الأسم والتعطّطها من جهة ثانية، وأولتها صلة بعيدة الثقافات وموتها من جهة ثالثة. وقد ظهرت هذه الإشكالية على مر التاريخ الإنساني في صور ومسعبات عديدة يذكر منها: (القيم العرفية والمعارف الحديثة، النخل والحقل، القديم والحديث، الثقافة القنبية والحضارة الوضعية، التراث والتحديث، الأسئلة والبداهات)، وقد تلمذ بينهم الدين والعلم في هذه التصق تبعاً لطبيعة الثقافة المطروح فيها، وأخرج المفكرين الذين تناولوه.

فشملت مباحث الفلاسفة وأثرت أبحاث المتكلمين من الأدياء والفاسفة والمؤرخين والطباء والفقهاء، والمتكلمين من النقاد والمصلحين قدماء كانوا أو محدثين في الطريق والغرب على حد سواء، واختلف أولئك وهؤلاء حول تصوير العلاقة التي تربط بين الدين والعلم (خضومة وتعارض، تكاف وتسامح، توفيق أو تفتيق، مضادة واحتواء)، وذلك تبعاً للفهم المتاح للتراي العام الفائد، والتراي العام التابع من الوعي والعبرة.

ولم يكن طه حسين (إلا واحداً من هؤلاء، أدب تعاطى الفلسفة فانتقش بنشوتها، وسحرت مذهبها فأسى إلا أن يعمل مذهبها في دراسة تاريخ الأدب فعرض لإشكالية العلاقة بين الدين والعلم - التي نحن بصدددها - وأدلى بدلوها فيها، ورعى يسهمه قضائها. فالأثار استنتاجاته الجمهور من العوام والمتخصصين، والأثر متجاذلاتهم وتلويدهم وتلويدهم الحياة الثقافية العربية - إذ بلغت المؤلفات التي تلوات أراءه حيال هذه الإشكالية فقط مائة بحث بين مصنف وممثل في كتاب ومقال في صحيفة - من جهة. كما جعلت منه أول مفكر عربي في العصر الحديث يقدم إلى القابة العامة بتهمة

٥ السناد بقسم الفلسفة - كلية الآداب - جامعة طرط، الوادي، طرط، سوناج، ج.م.ع.

المروق والاتحاد والاعتناء على الدين الإسلامي باعتباره دين الدولة الرسمي من جهة أخرى. الأمر الذي جعل من أرائه حيال هذه الإشكالية موضوعاً جديراً بالدراسة في ميدان الفكر العربي الحديث لتوقوف على مقدماتها ومراحل تطورها في مصطلحاته، والكشف عن نهجه في عرض ومناقشة قضاياها، وتحديد نزغته التثويرية ووجهته في الإصلاح والتجديد.

وسوف يعول كاتب هذه السطور على التعمق محولاً استطلاق كتابات طه حسين نفسه في عرض أفكاره، بين الدراسات التي عقدت عنه، وذلك للتأكد من صحة الفكرة، والكشف عن مواطن الانساق أو الاضطراب في بنائها وإثبات الفرصة كاملة أمام القارئ لمعالجتها في مصادرهما الأصلية.

اعتقاداً مني بأن هناك بوناً شاسعاً بين من يطالع حكمة الفلاسفة بمرمرها وخرمها وانظمتها، وبين ما يكتب عنها، وستان بين كتابات الفلاسفة وكلام تاريخ الفلسفة.

الخلفية التاريخية لهذه الإشكالية

في الثقافة الإسلامية الحديثة

وانظرها في فكر طه حسين

لم تطرح إشكالية العلاقة بين الدين والعلم على ملأه الفكر العربي الإسلامي إلا مع ظهور حركتي الاستشراق والاستشراق¹ اللتان استمدتا معظم أفكارهما من التراث الشرقي القديم، والفلسفات الغربية الحديثة. وذلك منذ منتصف القرن التاسع عشر.

فقد استلكن المستشرقون معظم أرائهم عن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم من قراءات غير متأنية، في معظم الأحيان - التعميم الدينية بعمامة، والقرآن والسنة على وجه الخصوص، وراحوا يرددون في مصنفاتهم أن: الثقافات الغربية التي تستمد معارفها من الأديان، ما هي إلا ثقافات بائدة لا قيمة لها في عصر العلم، وأن محتواها المعرفي والقيمي لا يقوى على معالجة الحقائق العلمية الحديثة، التي تؤكد زيفها ونهايتها.

أما المثاليون المستشرقون فقد تأثروا الزعيم إلى حد كبير بالمانيسميونية، والمانسوية، واليهودية، وأصحاب الفلسفات الوضعية، وفلاسفة التنوير. وذلك فضلاً عن الجمعيات الاتحادية، وكتابات المستشرقين التي كانت تزعم أن الدين من معوقات التقدم، وأنه العدو الأول للعلم وحرية التفكير. ومن ثم يجب على أي أمة ناهضة أن

¹ يقول البعض تسمية هاتين الحركتين بالفكر المعاصر أو الانفتاح المعاصر، أو فكر التنوير أو حركة التنوير.

شغل في نصوصه العقل، لقطعه، وأن تحلّي بهه وبين البحث العلمي الذي يجب أن يدرس كل نواحي الحياة بدلاً منه.

ويمكننا التمس الجرايم الأولى لأطروحات المفكرين حول هذه الإشكالية في تركيا، وذلك منذ مطلع القرن الثامن عشر. حيث كتابات إبراهيم متفرقة (١٧٩٩ - ١٧١٢م) عن الحكومة العلمانية، وذلك في كتابه «أسول الحكم في نظام الأمم» وكتابات محمود وثيف أفندي عن «التشريعات الجديدة في الدولة العثمانية» التي وضعها بالفرنسية عام ١٧٩٨م. وتقارير عظمي أفندي - مدير الإمبراطورية في برلين - عن لوجه التقدم هناك^[١].

ثم كتابات عبدالله جويد التي كانت تنتم بالطابع الإلحادي، إذ أعلن فيها مناهضته للأديان، ومناصرة العلم، وتبني الفلسفة الوضعية، وفنائه بفلسفة أرسطو، وحرصه فيها الشهية التركية على تكوين الجمعيات الإلحادية. وذلك منذ مطلع القرن التاسع عشر^[٢].

وقد اتخذت أطروحة الأتراك طابع المرافعة والمنازعة على البقاء، بينما الأطروحات التي ظهرت في تونس منذ يد الهادي حويدي (١٧٨٢-١٨١٤م). ثم الهادي أحمد (١٨٢٧-١٨٥٥م) كانت أقل حداً واقرب للإصلاح السياسي عن طريق التقليل منها إلى الصدام المباشر.

أما في مصر وسوريا فكانت الأطروحات ضاربة في التوثيق والحدود محافظة الكلال واستشارة الأزهر باعتباره أكبر مؤسسة إسلامية محافظة آنذاك، أو معاداة الكنيسة الأرثوذكسية في مصر والآباء الهموسيين في سوريا باعتبارهم عمدة المسيحية في الشرق.

ولم تتجاوز هذه الأطروحات حد الدعوة للاستفادة من العلوم الغربية دون أدنى مساس بالدين باعتباره النموذج الأمثل الذي يجب أن يحتذى.

ومن أشهر الأطروحات التي ظهرت في القرن التاسع عشر في مصر وسوريا وتونس أطروحة رفاعة واطع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٢) في كتابه «تخليص الأبريز في تلخيص باريز»^[٣]. وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) في كتابه «المساق على المساق في ما هو الشرائع»^[٤]. وخير الدين التونسي (١٨١٠-١٨٨٢) في كتابه «القوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»^[٥].

ولم تتجاوز جميعها تقديم الأدلة العقلية إلى جانب الأدلة العقلية، وذلك للتوفيق بين

العلم القادم من الغرب، والقيم الكلدانية هي إطار الأصول العامة للفكر الإسلامي^(٢٢).

وقد اتسمت هذه الأطروحات على ثباتها بسنتين أساسيتين:

الأولى: أن عليها مطبوعة بالطابع الفرنسي من حيث المحتوى والمنهج.

والثانية: تتمثل في تعريف هذه الأطروحات لمصطلحي الدين والعلم تعريفاً خاصاً يعكس مضامينها.

فتجسد مفهوم الدين لم يكن مقتصرأ على الكتاب والملة فحسب بل كان يشمل التراث الفقهى، والموروث من القيم والعادات والتقاليد، والنظم السياسية والاجتماعية، والصروح عليها جميعاً كثر.

أما العلم فكان يعني الجديد الواحد من الغرب من علوم طبيعية ونظم سياسية وأدبائية ثورية وقيم أخلاقية واجتماعية ومناهج فلسفية.

الأمر الذي يكشف عن ايدولوجية هذه الأطروحات من جهة، ويبين مدى سذاجتها ووعورة الطورق الذي سلكته من جهة ثانية، ويوضح وعاءاً أدبي ومسحها الفلسفية في عرضي الأفكار ومناقشة القضايا من جهة ثالثة^(٢٣).

ولما ما انتقلنا إلى المساجلات هناك ندرك أنها أكثر ثراءً، وأعظم قوة من هاتيك الأطروحات. ولما لا وهي المرأة الصادقة لحدابة اللاطم الحضاري والتصانغ الفكري الذي بلغ ذروته بين الشرق والغرب منذ آخريات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

ومن أشهر المساجلات التي اصطبغت بالصيغة الفلسفية هي النقود والنفوس مساجلات محمد عاكف (١٨٩٣-١٩٣٦) الذي كان يمثل الاتجاه المحافظ الإسلامي.

والشاعر العادي توفيق فكرت (١٨٦٧-١٩١٥) في تركيا، وذلك على صفحات مجلة «الصرار المستقيم» وسيل الرشاد- وثروة القنوق^(٢٤).

ومساجلات جمال الدين الأفطاني (١٨٢٨ - ١٨٩٧) مع أرنست رينان حول محاضرة الأخير عن علوم العرب ومعتقدهم، ودين الإسلام والعلم.

وكذا ودود كل من الشيخ محمد بطيت (١٨٥١-١٩٢٥)، وعلي يوسف (١٨٦٢-١٩١٢).

ورؤيد رضا (١٨٦٥-١٩٠٨)، ومصطفى عبد الرزاق (١٨٨٥-١٩١٧) عليه على صفحات

٢٢ قد استوحى منه حسين عبد الحازق فهمها فحسباً تماماً إذ كان يشار إلى ثلاثة اتجاهات إسلامية بداية التعبير العربي التي جاءت بين الطوائف العربية معاصرة والإسلامية خاصة وبين التلاحق الحضاري.

ويحل الفرسيون معناه المصطلح التي صمدت الطائفة وأحداث الحدود، والتطقت إلى القدم وحداثة، وذلك في معرض حديثه عن عصر وفرنسوا (٩٠) وقد ذكر كذلك مفهوم الدين والعلم الذي ورد في هاتيك الأطروحات.

«المزيد والمثل».

ومساجلة محمد عوده (١٨٨٩-١٩٠٥) مع هانوتو وفرح انطون على صفحات «النار» أيضاً، ورد فاسم أمين (١٨٦٥-١٩٠٥) على القوق داركور، وذلك في محاضراته عن المصريين.

ورد كال من أحمد لطفي السيد (١٨٧٢-١٩١٣)، ومصطفى لطفي المنفلوطي (١٨٧٦-١٩٢٤)، ومحمد فريد وجدي (١٨٧٨-١٩٥١) على كتاب «مصر الحديثة» - الكورد كرومر على صفحات الحرية ونور الإسلام والمنتور.

ورد عبدالعزيز خورش (١٨٧٦-١٩٢٩) على المستشرق الألماني فولوس. ومساجلات مجلتي المشرق والمقتطف حول الماسونية والعلمانية والداروينية. وقد حاولت هذه المساجلات الإجابة على التساؤلات المطروحة:

«الدين من طوائف التقدم أم من عوامل الضعف والتخلف؟»

«الدين والعقل (تبرير وتصديق أم شك وتشكيك)؟»

«علاقة الدين بالعلم (خسرة وتعارض - تصالح وتآزر - مصادرة واحتواء)؟»

«علاقة الدين بالسياسة (حكومة وتمازج - انفصال هي الشايات - الفلسفة في خدمة الدين)».

«الدين والدولة (نظام الخلافة أم حكومة مدنية)؟».

وقد انتهت هذه المساجلات بانتصار الاتجاه العلماني في تركيا، بينما انتصر الاتجاه الإسلامي على طغون المستشرقين، ومن هنا نخوهم في مصر وسوريا.

ويمكننا أن نلاحظ من الإشارات السريعة لهذه المساجلات أن الذي اضطلع بالردود عن الإسلام هو الاتجاه المحافظ المستبصر الذي طالما اتهم أربابه بالمرورق والإلحاد من قبل عصبة المحافظين الرجعيين الذين لم يحرروا سلكاً، اللهم إلا السخط والتفديد والدعاء.

ولم تتوقف المساجلات حول طبيعة العلاقة بين الدين والعلم عند هذا الحد، بل انحلت في الفترة ما بين الحربين سياسياً أقل حد، وأثارت قضايا أكثر ثراء وطرافة منها.

فصية التقدم والجدد التي بدأها مصطفى صادق الرافعي (١٨٨١-١٩٣٧)، وسلامة

٥ وقد ذكره حسين بودة المساجلات وأشار له في جانب منها إلا قام بالرد على ريبان في مقال له في مجلة القادي في العدد الصادر بتاريخ ١٩/١٢/١٩٥١.

موسى (١٩٨٧-١٩٨٨) على صفحات الهلال وذلك منذ عام ١٩٧٣ .

وقضية الثقافة العربية والشعرية التي أثارها فليكس فارس (١٩٨٣-١٩٧٩) .
واسماعيل ادوم (١٩٦١-١٩٦٢) على صفحات الرسالة والحديث، وذلك منذ عام ١٩٤٨ .
وقد شاركه طه حسين مشاركة إيجابية في هذه المناقشات، وأدى بدوره في إشكالية العلاقة بين الدين والعلم من خلال كتاباته عن الأدب العربي، والتاريخ الإسلامي، ومستقبل الثقافة المصرية والعربية، ومن ثم كان التزاماً على من يصدر لدراسة موقف طه حسين من هذه الإشكالية . التي نحن بصدها . أن يبدأ بالتعرف على أرائه حيال قضية القديم والجديد باعتبارها المدخل الرئيسي لها .

فقد بين في غير موضع من كتاباته أن قضية القديم والجديد عنده ليست قضية أدبية، ولا تعبر إشكالياتها عن تضارب الأساليب اللغوية والسياسية البلاغية، بل هي أصلاً من ذلك كله فهي تتناول الثقافة بمناها الواسع . أي شتى مصادف ونواحي الحياة . ومن ثم فهي تناقش الثقافات القديمة والحديثة من حيث هي نمط للتفكير ومستور للحياة . ويقول: (إن القديم والجديد ليسا مفصّليين على اللغة في الناطق ومعاتبها أو في أساليبها وتراكيبها، وإنما هما يتناولان اللغة كما يتناولان غيرها من مظاهر الحياة المعنوية والمادية)^(١) .

ويقرر طه حسين أن الدراسات التقليدية لثقافات الشرق لا تفلح من الأخطاء والأغاليط، وذلك لعدم دراية أصحابها بالمناهج الحديثة في دراسة التاريخ من جهة، وتكميهم الموروث وتزييه عن النقص من جهة أخرى. وقد حدد بذلك أبعاد القضية في علم مفلود أو كالتب، وإيمان بولكر على أسس غير يقينية.

ويقول في ذلك: (وأحد شاول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها التخاصم بينهم، وحل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يلخص فيها بين المختصين، ولكني أعتقد أن المختصين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها... ولكن للمسألة وحها آخر لا يتناول الفن الكتابي أو الشعري، وإنما يتناول البحث العلمي من الأدب وتاريخ فنونه، نحن بين التثنين: إما أن نقبل في الأدب وتاريخه ما قاله القدماء، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذي لا يخلو منه كل بحث... وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث، لقد انسبت... فقلت أريد أن أقول البحث، وإما أريد أن أقول الشك. أريد ألا نقبل شيئاً مما قال القدماء في الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وثبت إن لم يأنهوا إلى اليقين فقد يأنهوا إلى

الروحانيان. والفرق بين هذين المذهبين في البحث عظيم، فهو الفرق بين الإيمان الذي يبحث على الأساطير والخرافات، والشك الذي يبحث على التلويح والاضطراب، ويخلص في كثير من الأحيان إلى الإنكار والجمود^(١٢٠).

وقد طعن طه حسين لطورة ما يدعو إليه، وعبارة الطريق التي يريد أن يسلكها فراح يفسر موقفه من الموروث، ومازجه من دراسته مزكراً على أنه ليس كافراً بكل القديم، وأنه لا ينبغي استبعاده أو نفيه. بل على العكس من ذلك تماماً فإن شدة إيمانه بقيمة التراث العربي هي التي دفعت إلى تقويمه ونهضته ليضمن له البقاء في عصر العلم.

وإن اتصافه الجند ما هو إلا انحصار للحق الذي طالما أنكره الناس تعصباً قديمهم، وإن دهوله للعلم والظلال من الشك منهجاً لا ترمي إلى زعزعة الإيمان وهدم المقدسات^(١٢١).

ويقول موضعاً طيبة العلاقة بين الدين والعلم في هذا السياق (ومن غريب الأمر أنك إذا فكرت قليلاً فيما تسميه خصوصية بين العلم والدين رأيت أن بعض الديانات أو أن الديانات المتحاربة جميعاً قد كان ينظر إليها كما ينظر إلى العلم، أي أن الديانات القديمة كانت تكفر دين اليهود والنصارى والهند كما كانت تكفر بفسنة سقراط، وتعابرها لا شيء، إلا أن دين اليهود والنصارى كانا خطيين متحالفين فيهم هذه الديانات الوثنية القديمة... فالخصوصية في حقيقة الأمر ليست بين العلم والدين، ولا بين الوثنية واليهودية والنصرانية والإسلام، ولا هي بين دين وبين، وإنما هي العلم من ذلك وأيسر. هي بين القديم والجديد، هي بين السكون والحركة، هي بين الجمود والتطور^(١٢٢)).

ونعيب إلى أن نقدر لتاريخ الإسلامي لا يهدف إلا إلى التفتيش من الطرافة، والتقصي المنتحل، والأخبار المفترضة التي وضعها المؤرخون وفقاً لمرآتهم تارة، وجعلهم بحقيقة الأمر تارة ثانية، وتلقاً للنسبة تارة ثالثة.

وبين أن تلك تحلفت الدراسات التاريخية العربية في العصر الحديث لرجوع إلى الموروث أولهما؛ يرد إلى خصال نفسية مشبهة في المظاهرية أي التفتيش بمجد الأجداد والتزويج عن أي نقص، وثانيهما؛ تمثل في كتابات المستشرقين غير المتأنية التي يشوبها الجهل والتعصب تلك التي نظرت الباحثين المسلمين من المنافع العلمية الحديثة باعتبارها أداة للهدم والتشكيك^(١٢٣).

وانتهى إلى أنه يحمل لواء المحافظين المتسلبين في دهوله للتجديد، وإن حبه للقديم لا يمنع من مح جمود شيعته، وأن رغبته في التجديد لم تكنه عن رفضه تطير

المتمسكين بالجديد . الأمر الذي يؤكد أنه لم يخرج من حياة محمد عبده ومدرسته في هذا الطور . ويثبت أنه من المجددين التوفيقيين من أمثال أحمد حسن الزيات (١٨٨٥-١٩٦٨) ، ومحمد حسنين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦) ، وعباس محمود العشري (١٨٨٩-١٩٦٦) ، وتوفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) .

وليس أدل على ذلك من قوله : (بيننا وبين الماضي أسباب مشعبة ، وبيننا وبين المستقبل أسباب مستعصية . فمالنا لا نحافظ بهذه الحكمة التي وضعناها فيها الطبيعة ، فلا نسرف في التقدم ولا نسرف في التأخر؟ لا أمثت القديم ولا أتف من الحديث ، وإنما أرى أنني وسط بين القديم والحديث)^(٣١) . . . (فليس للجديد بد من أن يجاهد ليظهر ويستأثر بالعباد ، وليس للقديم بد من أن يجاهد قبل أن يزول ويقلد سلطانه على النفوس)^(٣٢) .

ونخلص مما تقدم أن طه حسين في هذا الطور - أعني طور صياغة المقدمات في برنامجيه التجديدي - لا يبدو أن يكون انسياً معنواً يتقلى إلى الإصلاح عن طريق النقد ، وأن همومه الفكرية قد اتجهت إلى دراسة الأدب العربي بخاصة ، والثقافة الإسلامية بعامة . ولم تكن إشكالية العلاقة بين النهر والظلم تنهيه إلا من الإشكاليات الفرعية . ويبدو ذلك بوضوح إذا ما قرئت كتاباته بكتابات بشاري الحوناني (١٨٨١-١٩٥٠) ، وسلامة موسى ، ومحمود عزامي (١٩٨٩-١٩٥١) ، وإسماعيل مطهر (١٨٩١-١٩٦٢) ، وفاز عسوف (١٩٠٠-١٩٨٥) ، وعصام الدين عفي ناصف ، وغيرهم من الذين انصرفوا لكتاباتهم إلى مناقشة هذه الإشكالية . الأمر الذي يستلزم معه زعم بعض الباحثين بأنه فيلسوف توبيري على شاكلة فوثير وديرو^(٣٣) .

منهجه وتطبيقه بين الشك الديكارتي والتشكيك المستشريين

لم تكوّن كتابات طه حسين حوالاً فضيحة القديم والجديد عند حد إعلان موقفه . بل

٣١ - لم تتغير كتابات طه حسين في قضايا الدين والظلم في الفترة من ١٩١١ إلى ١٩٦٥ بضع مقالات - وخاصة - صدر من أزماته القبولية ، وهي : إسلامية لمدرسة أحمد عفي السود - ولم يتعرض فيها بالشك إلى المصنوع الدينية ، ومنها كتاباتي .

- الدراسة الدينية : المجلد ١/٦١
- المصيرية والدين : المجلد ١/١٢٧
- مسألة الخلافة : المجلد ١/١١٣٦

تجاوزته إلى نمطين منهجيه وسبل تطبيقيه، ومن ثم كانت معنة كتابه «في الشعر الجاهلي» وسوف نحاول في السطور التالية توضيح هذا المنهج ونتلخ تطبيقه معولين كل التعويل على كتابات طه حسين دون غيرها من كتابات الباحثين والدارسين، ولا سيما في مرحلة المرحض.

أما في مرحلة النقد والتحليل فسوف نستعين بأهم الدراسات التي تصدرت لهذا الموضوع، وذلك حتى يتسنى لنا التعرف على أفكاره في هذه المرحلة، أعني مرحلة صياغة مشروعه التجهيدي، أو الانتقال من النظر إلى العمل، وانعكاس ذلك على تناوله إشكالية العلاقة بين الدين والعلم.

ف نجد طه حسين يوضح من ثوبه للمنهج الديكارتى، وأنه سوف يسلك في دراسة الأدب والتاريخ سبيل الشك المنهجي الذي يؤدي في رأيه إلى حقائق أقرب ما تكون إلى اليقين. وبين في الوقت نفسه أن هذا المنهج يتطلب من الشك المطلق الذي يرمي إلى هزيمة الإيمان بالمروروث، ولا يعمل بصاحبه إلى شكك. وأنه يستمد كذلك من نهج بعض المتفكرين من المستشرقين الملتزمة التي لا يبرح منها شيء. ويقول في ذلك: (وإذا كان في مصر الآن قوم يصنعون التاريخ، وأخرون يصنعون الجغرافيا... فليس ذلك إلا لأن في مصر قوماً قد أصبحت أمتيهم بهذه الطبيعة الغربية، وآخرون لم ينفقوا منها بحثاً أو لم ينفقوا منها إلا بحثاً قليل. وانتشار العلم الغربي في مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربي كل ذلك سيقتضي فعلاً أو بعد قد بأن يصبح عقلنا غربياً، وبأن ندرس آداب العرب وناريخهم متأثرين بمنهج ديكارت، كما فعل أهل الغرب في دراسة آدابهم وآداب اليونان والرومان... وإذا كان قد قدر لهذا الكتاب ألا يرضي الكثرة من هؤلاء الأدباء والمؤرخين فهذهما ولقون بأن ذلك لن يضرهم، ولن يقلل من تأثيره في هذا الجيل الناشئ، فالمستقبل لمنهج ديكارت لا لمنهج القدماء)¹²⁴... (قوم يشكون فيقولون في الشك، وقوم يقولون فيسقطون في اليقين. وأولئك هؤلاء معرضون للخطأ الشديد، ومخاصمون للعلم الصحيح. الشاكون معطلون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكرون أنفسهم وينكرون العلم. والموقنون معطلون ومخاصمون للعلم لأنهم ينكرون التطور الذي هو قوام الحياة)¹²⁵... (ومع أني من أشد الناس إعجاباً بالاستاذ هو أستاذي) وبطاقة من التتلخ العلمية القيمة

* يلاحظ أن هذا هو المصطلح الفرنسي (1940 - 1950) ص 124. كتاب «وجه الشبه بين القرآن وشعر أمية ابن أبي سفيان» الذي ظهر عام 1990. وجاء فيه أن النبي استلهم شعر ابن الصلت في صياغة القرآن¹²⁴.

في تاريخ الأدب العربي، وبالمناهج التي يتخذونها للبحث، فلنبي لا استطع أن أفرا مثل هذا الفصل الذي أشرت إليه آنفاً حين أن أعجب كيف يتورط العلماء أحياناً في مواقف لا صلة بينها وبين العلم... أيمكن أن يكون المستشرقون أنفسهم لم يبرأوا من هذا التعصب الذي يرمون به الباحثين من أصحاب الديانة أما أنا فليست مستشرقاً وأست وجلاً من رجال الدين، وإنما أريد أن ألفت من شعر أمية بن أبي الصلت نفس الموقف العلمي الذي وقفته من شعر الجاهليين جميعاً^{١٣٠}... (هاتك لا أقدس أحداً من الذين يعاصرونني ولا أبوكه من الكُتُب والأتعالي ولا أعصمه من الخطأ والاضطراب فلماذا تحدث إلي بشيء أو نقل لي عنه شيء، فإنا لا أقبل حتى أتأكد وأتحري وأحل وأدقق في التحليل)^{١٣١}... (هاتك أريد الناس من الغلو وأشدهم بغضاً للإسراف، ويكفوني إذا أريدت شيئاً أن أسميه باسمه، أو أدل عليه باللفظ الذي وضع له)^{١٣٢}.

ولعل التصومس السالفة التي أوردناها تكشف عن مدى صدق نوايا الرجل ونزغته الإصلاحية ووجهته الحديدية. الأمر الذي سوف يجرنا على فهم الشروط التي وضعها، والقواعد التي استلها لتطبيق هذا المنهج.

فتجدد يفرق أن هناك استنتاجات لا يمكننا تطبيق هذا المنهج عليها، ولو أنها لا يمكننا الشك فيها، ولتعمل هذه الاستنتاجات في أبحاثنا الإيمانية.

أما الثوابت التي تقاس عليها المتغيرات فيمكننا القول الكروي، ويؤكد في الوقت نفسه أن من الشروط الأساسية للباحث أن يحرر عقله من أي سلطة دون سلطة العقل، ولا يقنع بأي حقيقة إلا إذا كانت واضحة ومتميزة، ويقول في ذلك: (فلما أريدت أن أدرس الحياة الجاهلية فليست أسلك إليها طريق امرئ القيس، والثابتة، والأعشى وزهير، لأنني لا ألق بها ينسب إليهم، وإنما أسلك إليها طريقاً آخرى، وأدرسها في نص لا سبيل إلى الشك في صحته، أدرسها في القرآن. فالقرآن أصدق مرآة للعصر الجاهلي، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه)^{١٣٣}... (القرآن وحده هو النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشطرياً للمصدر الذي نلني فيه)^{١٣٤}...

(أريد أن أقول إنني سأسلك في هذا النحو من البحث مسلك المحققين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة، أريد أن أستطع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكرات للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث... نعداً يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يمتثل به، وأن ننسى ما يضاف هذه القومية

وما يضد هذا الدين، يجب ألا نكتفي بشيء ولا ندفع عن شيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح^(*).

والعمل الذي يثير القيس والغموض في هذه الشروط، والاستنتاجات لتفسير موقفه من القرآن فهو يبدو ديكرانياً عندما يستلبي الحقائق الدينية، ويبدو كذلك من المحافظين المجددين عندما جعل القرآن من الثوابت التي لا يمكن الشك فيها متكاملاً هي ذلك على الإيمان فخصب، فهو لم يقدم سواء مبرراً لعدم الشك فيه باعتباره نصاً عربياً قديماً، ولعله أدرك ذلك فراح يوحنا بأنه عقلاني معطى ينحني بمصداقه القومية وبمعاقلته الدينية من أجل الحقيقة، وأنه سينجزها في ديكرانيته^(*).

وإذا ما انتقلنا من حديثه عن منهجه إلى النتائج التي انتهى إليها فسوف نجد أنها في مجملها تدور في فلك بعثة التاريخي حول الشمر الجاهلي، فغير أن طبيعة البحث اقتضت لمناقشة بعض الأمور الدينية. ومن أهم هذه النتائج التي تعنتها في هذا السياق، ١ - نزوحه إلى أن ورد اسمي نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكفي للتعليم بذلك العلاقة المختلفة بين القبائل العاربة والمستعربة. الأمر الذي

ينجمه الشك في قصة عبادة إبراهيم وإسماعيل أبناء النكاح^(*) ويمكننا تأويل شك طه حسين في وجود جليلين فلسطينيين بأنه شك في سياق، وليس شكاً مطلقاً. أي أنه يقصد أن ما جاء عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل في التوراة والقرآن لا يكون حجة لمن زجوا باسميهما في قضية العاربة والمستعربة، وأنه لم يرد من ذلك إلا فصل الدين عن ميدان البحث العلمي. وهو في ذلك يطبق الشروط التي وضعها لنفسه. أضف إلى ذلك أنه لم يكذب القرآن، لأنه لو فعل لأوقع نفسه في تناقض، وذلك لأنه جعل القرآن من الثوابت التي يقاس عليها المتغيرات، وهو طبيعة الحال لم يفعل. بل أرى أن يكون حديث التوراة والقرآن هو المصدر الأحدث لإثبات قضية طاعنة لا حيلة للتحليل والتركيب فيها، ومن ثم يمكن الشك فيها، ويبدو ذلك في قوله: (التوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل، والقرآن أن يحدثنا عنهما أيضاً، ولكن ورد هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثبات وجودهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهودة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة، ونحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود

* ويحيى ذلك أنه طبع معجم تاريخ حسين (١٩٣٧، ١٩٣٨) الذي أخذ من المعجم البيهقي مسجلاً لقد كتب التلاميذ ولا يحتاج والسياسة، وذلك في كتابه "الرسالة اللاهوتية المسيحية"، الذي صدر عام ١٩٣٠.

والعرب من جهة. وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى^(٢٧). (...) وإنّ فارس ما يجعل قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تقصد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم. كما قبلت روما من قبل ذلك. ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى سلمها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بإبنياس ابن يرهام صاحب طروادة^(٢٨).

وحسبي أن أشهر في هذا المقام إلى أن طه حسين لم يعدل عن رأيه هذا طيلة حياته إيماناً منه بأنه لم يتجاوز الصواب في تفرقه بين الحقيقة الإيمانية والحقيقة العلمية. ويبدو ذلك بوضوح في حديثه عن نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل باعتبارهما من الحقائق القرآنية الإيمانية^(٢٩).

٦ - وصفه الأحاديث النبوية عن ابن عباس بأنها منتحلة. الأمر الذي ساقفه للشك في علم الحديث. ويبدو هذا الالتئاع بالخلافات السياسية التي أولت الرجال ونسبت إلى الرسول ما لم يقله. ويقول في ذلك المصنف: (وأنت تعلم أن عبدالله بن عباس^{٣٠} كان له مولى أخذ عنه العلم ونقله إلى الناس، وبس على هؤلاء شيئاً كثيراً، هو مكرمة. وأنت تعلم أن إيليت هذا الحفظ الكثير لعبدالله بن عباس لم يكن يخلو من ضائقة سياسية. لأن ابن عباس رزق إتياء، كثرته، أو زويت عنه إتهام بجمع الشيعة. ولأن ابن عباس أجاب نافع الأزرق حين قال له: ما رأيت أحفظ منك يا ابن عباس، ويقول: ما رأيت أحفظ من علي. وأنت تعلم أن هناك حديثاً ترويه الشيعة يجعل النبي مدينة العلم، ويجعل علياً بابها)^(٣١).

ولم تقف نقود طه حسين للحديث النبوي عند هذا الحد، بل نأخذ في مواضع عديدة في كتبه يفتي في شكه مبنياً أن الأحاديث لا يمكن وضعها في مرتبة القرآن. وذلك لما يشوبها من أهواء المتكلمين والسياسة، ويستشهد على شكوكه بموقف عمر منها وثقافته مع روايتها. ورغم ذلك فهو لا ينكرها. ويجعل من القرآن الأصل الثابت الذي يجب أن تقاس عليه قبل تصديقها. وهو في ذلك ليس بمبتدع، بل مساهم للإمام محمد عبده.

ويقول: (وتشأ الشخصات الذين كانوا يجلسون لوعظ الناس من قريش وعربيين- فاكثروا من الحديث، وأضاف كثير منهم إلى النبي ما لم يقل. يرضون في فضائل الأئصال، ويغترون من سيئاتها. ولا يجدون حرجاً في أن يضيفوا إلى النبي ما لم يقل. ما داموا لا يريدون إلا الصالح للمسلمين... ثم نشأ الأشرار من المتكلمين ونزوي النيات المصنفة فأفسدوها في رواية الحديث... حتى نشأ عن المحدثين علم خاص بتصحيح

٢٧ عبد الله بن عباس (رضي الله عنه) هو ابن عم النبي، عليه وسنته وفضل. وأجاب بطرحنا القرآن.

الحديث، وعلى رغم هذا كله في ظل من التوجب على كل مسلم، حين يروى له الحديث من النبي (صلى الله عليه وسلم) أن يحتاط قبل الأخذ به، وأن يعرضه على القرآن، فإن كان لا يخالض المأخوذ من سيرة النبي وعمله، أخذ به وإلا وقف فيه^{٢٢٠}.

ويرى أن ما تواتر عن النبي من أمر العبادات (الصلاة والصوم والزكاة والحج) يعنى من أي شك لأنه يتواءم مع القرآن ومجمع عليه.

بيد أن الشك في رأيه يرجع إلى بعض الروايات التي تتناول أمور الترهيب والترهيب في الفضائل والشرور. ويقول: (فجملة الأصول وتفصيلها معزل عن الشك، وإنما يكثر الشك ويختلف قوة وضغطاً في بعض الفروع، وفيها يتصل بالترهيب في الفضائل وفي التكفير من الشك)^{٢٢١}.

٢ - شكه ورفضه القصص الأسطورية التي شابت كتب السيرة والروايات التي تعدلت عن علامات النبوة والإلهامات التي سبقت ولادة النبي. ويرى ذلك بأنها تشتت إلى السند التاريخي. وهو في ذلك أيضاً ليس بمبتدع فقد سبقه إليه الشيخ مصطفى عبد الرزاق^{٢٢٢} الذي ذهب إلى أن سيرة النبي العظيم ليست محتاجة إلى ناقل من خيال العواظين، وأن هذه الإلهامات تسبق بالدين والعلم جداً لأنها ملق بالأنبياء، ويعتبرها العوام من الأمور المعتسفة، وعندما ينتقل العلم يتورن عليه ويرمونه بالفساد، والعلم والدين بريهان من ذلك كله^{٢٢٣}.

ويقول طه حسين عن ذلك: (هناك هذا الالتجاء في بعض أطواره يتصد به إلى إثبات صحة النبوة وسبق الدين. وكان هذا النوع موجهاً إلى عامة الناس. وأنت تستطيع أن تعمل على هذا كل ما يروى من هذا الشعر الذي قيل في الحاهلية مبهماً لبغمة النبي، وكل ما يتصل به من هذه الأخبار والأساطير التي تروى لتفتيح العامة بأن علماء العرب وكهنتهم، وأعيان اليهود ورجال التنصاري، كانوا ينتظرون بعثة نبي عربي، يخرج من قريش أو من مكة وفي سيرة ابن هشام وغيرها من كتب التاريخ والسير مشروب كثيرة من هذا النوع)^{٢٢٤}.

وحسبي أن أبين أن طه حسين لم يرغب في هذا الاعتقاد على الرغم من إيراد بعض هذه الأقاصيص التي أشكرها في دراسته: «سيرة النبي» على هامش السيرة و«سيرة الإسلام»، فلم يهدف من إيرادها مدافعة الرأي العام، أو معالجة خصوصه، ولم

٢٢٠ صرح مصطفى عبد الرزاق على صفحات السطور مثله فيما جاء في كتب السيرة من أمر الإلهامات التي سبقت ولادة النبي، وذلك في العدد ٤٨٤، ٤٨٥، ٤٨٦، ٤٨٧، ٤٨٨، ٤٨٩، ٤٩٠، ٤٩١، ٤٩٢، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٥، ٤٩٦، ٤٩٧، ٤٩٨، ٤٩٩، ٥٠٠، ٥٠١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٠٨، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١١، ٥١٢، ٥١٣، ٥١٤، ٥١٥، ٥١٦، ٥١٧، ٥١٨، ٥١٩، ٥٢٠، ٥٢١، ٥٢٢، ٥٢٣، ٥٢٤، ٥٢٥، ٥٢٦، ٥٢٧، ٥٢٨، ٥٢٩، ٥٣٠، ٥٣١، ٥٣٢، ٥٣٣، ٥٣٤، ٥٣٥، ٥٣٦، ٥٣٧، ٥٣٨، ٥٣٩، ٥٤٠، ٥٤١، ٥٤٢، ٥٤٣، ٥٤٤، ٥٤٥، ٥٤٦، ٥٤٧، ٥٤٨، ٥٤٩، ٥٥٠، ٥٥١، ٥٥٢، ٥٥٣، ٥٥٤، ٥٥٥، ٥٥٦، ٥٥٧، ٥٥٨، ٥٥٩، ٥٦٠، ٥٦١، ٥٦٢، ٥٦٣، ٥٦٤، ٥٦٥، ٥٦٦، ٥٦٧، ٥٦٨، ٥٦٩، ٥٧٠، ٥٧١، ٥٧٢، ٥٧٣، ٥٧٤، ٥٧٥، ٥٧٦، ٥٧٧، ٥٧٨، ٥٧٩، ٥٨٠، ٥٨١، ٥٨٢، ٥٨٣، ٥٨٤، ٥٨٥، ٥٨٦، ٥٨٧، ٥٨٨، ٥٨٩، ٥٩٠، ٥٩١، ٥٩٢، ٥٩٣، ٥٩٤، ٥٩٥، ٥٩٦، ٥٩٧، ٥٩٨، ٥٩٩، ٦٠٠، ٦٠١، ٦٠٢، ٦٠٣، ٦٠٤، ٦٠٥، ٦٠٦، ٦٠٧، ٦٠٨، ٦٠٩، ٦١٠، ٦١١، ٦١٢، ٦١٣، ٦١٤، ٦١٥، ٦١٦، ٦١٧، ٦١٨، ٦١٩، ٦٢٠، ٦٢١، ٦٢٢، ٦٢٣، ٦٢٤، ٦٢٥، ٦٢٦، ٦٢٧، ٦٢٨، ٦٢٩، ٦٣٠، ٦٣١، ٦٣٢، ٦٣٣، ٦٣٤، ٦٣٥، ٦٣٦، ٦٣٧، ٦٣٨، ٦٣٩، ٦٤٠، ٦٤١، ٦٤٢، ٦٤٣، ٦٤٤، ٦٤٥، ٦٤٦، ٦٤٧، ٦٤٨، ٦٤٩، ٦٥٠، ٦٥١، ٦٥٢، ٦٥٣، ٦٥٤، ٦٥٥، ٦٥٦، ٦٥٧، ٦٥٨، ٦٥٩، ٦٦٠، ٦٦١، ٦٦٢، ٦٦٣، ٦٦٤، ٦٦٥، ٦٦٦، ٦٦٧، ٦٦٨، ٦٦٩، ٦٧٠، ٦٧١، ٦٧٢، ٦٧٣، ٦٧٤، ٦٧٥، ٦٧٦، ٦٧٧، ٦٧٨، ٦٧٩، ٦٨٠، ٦٨١، ٦٨٢، ٦٨٣، ٦٨٤، ٦٨٥، ٦٨٦، ٦٨٧، ٦٨٨، ٦٨٩، ٦٩٠، ٦٩١، ٦٩٢، ٦٩٣، ٦٩٤، ٦٩٥، ٦٩٦، ٦٩٧، ٦٩٨، ٦٩٩، ٧٠٠، ٧٠١، ٧٠٢، ٧٠٣، ٧٠٤، ٧٠٥، ٧٠٦، ٧٠٧، ٧٠٨، ٧٠٩، ٧١٠، ٧١١، ٧١٢، ٧١٣، ٧١٤، ٧١٥، ٧١٦، ٧١٧، ٧١٨، ٧١٩، ٧٢٠، ٧٢١، ٧٢٢، ٧٢٣، ٧٢٤، ٧٢٥، ٧٢٦، ٧٢٧، ٧٢٨، ٧٢٩، ٧٣٠، ٧٣١، ٧٣٢، ٧٣٣، ٧٣٤، ٧٣٥، ٧٣٦، ٧٣٧، ٧٣٨، ٧٣٩، ٧٤٠، ٧٤١، ٧٤٢، ٧٤٣، ٧٤٤، ٧٤٥، ٧٤٦، ٧٤٧، ٧٤٨، ٧٤٩، ٧٥٠، ٧٥١، ٧٥٢، ٧٥٣، ٧٥٤، ٧٥٥، ٧٥٦، ٧٥٧، ٧٥٨، ٧٥٩، ٧٦٠، ٧٦١، ٧٦٢، ٧٦٣، ٧٦٤، ٧٦٥، ٧٦٦، ٧٦٧، ٧٦٨، ٧٦٩، ٧٧٠، ٧٧١، ٧٧٢، ٧٧٣، ٧٧٤، ٧٧٥، ٧٧٦، ٧٧٧، ٧٧٨، ٧٧٩، ٧٨٠، ٧٨١، ٧٨٢، ٧٨٣، ٧٨٤، ٧٨٥، ٧٨٦، ٧٨٧، ٧٨٨، ٧٨٩، ٧٩٠، ٧٩١، ٧٩٢، ٧٩٣، ٧٩٤، ٧٩٥، ٧٩٦، ٧٩٧، ٧٩٨، ٧٩٩، ٨٠٠، ٨٠١، ٨٠٢، ٨٠٣، ٨٠٤، ٨٠٥، ٨٠٦، ٨٠٧، ٨٠٨، ٨٠٩، ٨١٠، ٨١١، ٨١٢، ٨١٣، ٨١٤، ٨١٥، ٨١٦، ٨١٧، ٨١٨، ٨١٩، ٨٢٠، ٨٢١، ٨٢٢، ٨٢٣، ٨٢٤، ٨٢٥، ٨٢٦، ٨٢٧، ٨٢٨، ٨٢٩، ٨٣٠، ٨٣١، ٨٣٢، ٨٣٣، ٨٣٤، ٨٣٥، ٨٣٦، ٨٣٧، ٨٣٨، ٨٣٩، ٨٤٠، ٨٤١، ٨٤٢، ٨٤٣، ٨٤٤، ٨٤٥، ٨٤٦، ٨٤٧، ٨٤٨، ٨٤٩، ٨٥٠، ٨٥١، ٨٥٢، ٨٥٣، ٨٥٤، ٨٥٥، ٨٥٦، ٨٥٧، ٨٥٨، ٨٥٩، ٨٦٠، ٨٦١، ٨٦٢، ٨٦٣، ٨٦٤، ٨٦٥، ٨٦٦، ٨٦٧، ٨٦٨، ٨٦٩، ٨٧٠، ٨٧١، ٨٧٢، ٨٧٣، ٨٧٤، ٨٧٥، ٨٧٦، ٨٧٧، ٨٧٨، ٨٧٩، ٨٨٠، ٨٨١، ٨٨٢، ٨٨٣، ٨٨٤، ٨٨٥، ٨٨٦، ٨٨٧، ٨٨٨، ٨٨٩، ٨٩٠، ٨٩١، ٨٩٢، ٨٩٣، ٨٩٤، ٨٩٥، ٨٩٦، ٨٩٧، ٨٩٨، ٨٩٩، ٩٠٠، ٩٠١، ٩٠٢، ٩٠٣، ٩٠٤، ٩٠٥، ٩٠٦، ٩٠٧، ٩٠٨، ٩٠٩، ٩١٠، ٩١١، ٩١٢، ٩١٣، ٩١٤، ٩١٥، ٩١٦، ٩١٧، ٩١٨، ٩١٩، ٩٢٠، ٩٢١، ٩٢٢، ٩٢٣، ٩٢٤، ٩٢٥، ٩٢٦، ٩٢٧، ٩٢٨، ٩٢٩، ٩٣٠، ٩٣١، ٩٣٢، ٩٣٣، ٩٣٤، ٩٣٥، ٩٣٦، ٩٣٧، ٩٣٨، ٩٣٩، ٩٤٠، ٩٤١، ٩٤٢، ٩٤٣، ٩٤٤، ٩٤٥، ٩٤٦، ٩٤٧، ٩٤٨، ٩٤٩، ٩٥٠، ٩٥١، ٩٥٢، ٩٥٣، ٩٥٤، ٩٥٥، ٩٥٦، ٩٥٧، ٩٥٨، ٩٥٩، ٩٦٠، ٩٦١، ٩٦٢، ٩٦٣، ٩٦٤، ٩٦٥، ٩٦٦، ٩٦٧، ٩٦٨، ٩٦٩، ٩٧٠، ٩٧١، ٩٧٢، ٩٧٣، ٩٧٤، ٩٧٥، ٩٧٦، ٩٧٧، ٩٧٨، ٩٧٩، ٩٨٠، ٩٨١، ٩٨٢، ٩٨٣، ٩٨٤، ٩٨٥، ٩٨٦، ٩٨٧، ٩٨٨، ٩٨٩، ٩٩٠، ٩٩١، ٩٩٢، ٩٩٣، ٩٩٤، ٩٩٥، ٩٩٦، ٩٩٧، ٩٩٨، ٩٩٩، ١٠٠٠، ١٠٠١، ١٠٠٢، ١٠٠٣، ١٠٠٤، ١٠٠٥، ١٠٠٦، ١٠٠٧، ١٠٠٨، ١٠٠٩، ١٠١٠، ١٠١١، ١٠١٢، ١٠١٣، ١٠١٤، ١٠١٥، ١٠١٦، ١٠١٧، ١٠١٨، ١٠١٩، ١٠٢٠، ١٠٢١، ١٠٢٢، ١٠٢٣، ١٠٢٤، ١٠٢٥، ١٠٢٦، ١٠٢٧، ١٠٢٨، ١٠٢٩، ١٠٣٠، ١٠٣١، ١٠٣٢، ١٠٣٣، ١٠٣٤، ١٠٣٥، ١٠٣٦، ١٠٣٧، ١٠٣٨، ١٠٣٩، ١٠٤٠، ١٠٤١، ١٠٤٢، ١٠٤٣، ١٠٤٤، ١٠٤٥، ١٠٤٦، ١٠٤٧، ١٠٤٨، ١٠٤٩، ١٠٥٠، ١٠٥١، ١٠٥٢، ١٠٥٣، ١٠٥٤، ١٠٥٥، ١٠٥٦، ١٠٥٧، ١٠٥٨، ١٠٥٩، ١٠٦٠، ١٠٦١، ١٠٦٢، ١٠٦٣، ١٠٦٤، ١٠٦٥، ١٠٦٦، ١٠٦٧، ١٠٦٨، ١٠٦٩، ١٠٧٠، ١٠٧١، ١٠٧٢، ١٠٧٣، ١٠٧٤، ١٠٧٥، ١٠٧٦، ١٠٧٧، ١٠٧٨، ١٠٧٩، ١٠٨٠، ١٠٨١، ١٠٨٢، ١٠٨٣، ١٠٨٤، ١٠٨٥، ١٠٨٦، ١٠٨٧، ١٠٨٨، ١٠٨٩، ١٠٩٠، ١٠٩١، ١٠٩٢، ١٠٩٣، ١٠٩٤، ١٠٩٥، ١٠٩٦، ١٠٩٧، ١٠٩٨، ١٠٩٩، ١١٠٠، ١١٠١، ١١٠٢، ١١٠٣، ١١٠٤، ١١٠٥، ١١٠٦، ١١٠٧، ١١٠٨، ١١٠٩، ١١١٠، ١١١١، ١١١٢، ١١١٣، ١١١٤، ١١١٥، ١١١٦، ١١١٧، ١١١٨، ١١١٩، ١١٢٠، ١١٢١، ١١٢٢، ١١٢٣، ١١٢٤، ١١٢٥، ١١٢٦، ١١٢٧، ١١٢٨، ١١٢٩، ١١٣٠، ١١٣١، ١١٣٢، ١١٣٣، ١١٣٤، ١١٣٥، ١١٣٦، ١١٣٧، ١١٣٨، ١١٣٩، ١١٤٠، ١١٤١، ١١٤٢، ١١٤٣، ١١٤٤، ١١٤٥، ١١٤٦، ١١٤٧، ١١٤٨، ١١٤٩، ١١٥٠، ١١٥١، ١١٥٢، ١١٥٣، ١١٥٤، ١١٥٥، ١١٥٦، ١١٥٧، ١١٥٨، ١١٥٩، ١١٦٠، ١١٦١، ١١٦٢، ١١٦٣، ١١٦٤، ١١٦٥، ١١٦٦، ١١٦٧، ١١٦٨، ١١٦٩، ١١٧٠، ١١٧١، ١١٧٢، ١١٧٣، ١١٧٤، ١١٧٥، ١١٧٦، ١١٧٧، ١١٧٨، ١١٧٩، ١١٨٠، ١١٨١، ١١٨٢، ١١٨٣، ١١٨٤، ١١٨٥، ١١٨٦، ١١٨٧، ١١٨٨، ١١٨٩، ١١٩٠، ١١٩١، ١١٩٢، ١١٩٣، ١١٩٤، ١١٩٥، ١١٩٦، ١١٩٧، ١١٩٨، ١١٩٩، ١٢٠٠، ١٢٠١، ١٢٠٢، ١٢٠٣، ١٢٠٤، ١٢٠٥، ١٢٠٦، ١٢٠٧، ١٢٠٨، ١٢٠٩، ١٢١٠، ١٢١١، ١٢١٢، ١٢١٣، ١٢١٤، ١٢١٥، ١٢١٦، ١٢١٧، ١٢١٨، ١٢١٩، ١٢٢٠، ١٢٢١، ١٢٢٢، ١٢٢٣، ١٢٢٤، ١٢٢٥، ١٢٢٦، ١٢٢٧، ١٢٢٨، ١٢٢٩، ١٢٣٠، ١٢٣١، ١٢٣٢، ١٢٣٣، ١٢٣٤، ١٢٣٥، ١٢٣٦، ١٢٣٧، ١٢٣٨، ١٢٣٩، ١٢٤٠، ١٢٤١، ١٢٤٢، ١٢٤٣، ١٢٤٤، ١٢٤٥، ١٢٤٦، ١٢٤٧، ١٢٤٨، ١٢٤٩، ١٢٥٠، ١٢٥١، ١٢٥٢، ١٢٥٣، ١٢٥٤، ١٢٥٥، ١٢٥٦، ١٢٥٧، ١٢٥٨، ١٢٥٩، ١٢٦٠، ١٢٦١، ١٢٦٢، ١٢٦٣، ١٢٦٤، ١٢٦٥، ١٢٦٦، ١٢٦٧، ١٢٦٨، ١٢٦٩، ١٢٧٠، ١٢٧١، ١٢٧٢، ١٢٧٣، ١٢٧٤، ١٢٧٥، ١٢٧٦، ١٢٧٧، ١٢٧٨، ١٢٧٩، ١٢٨٠، ١٢٨١، ١٢٨٢، ١٢٨٣، ١٢٨٤، ١٢٨٥، ١٢٨٦، ١٢٨٧، ١٢٨٨، ١٢٨٩، ١٢٩٠، ١٢٩١، ١٢٩٢، ١٢٩٣، ١٢٩٤، ١٢٩٥، ١٢٩٦، ١٢٩٧، ١٢٩٨، ١٢٩٩، ١٣٠٠، ١٣٠١، ١٣٠٢، ١٣٠٣، ١٣٠٤، ١٣٠٥، ١٣٠٦، ١٣٠٧، ١٣٠٨، ١٣٠٩، ١٣١٠، ١٣١١، ١٣١٢، ١٣١٣، ١٣١٤، ١٣١٥، ١٣١٦، ١٣١٧، ١٣١٨، ١٣١٩، ١٣٢٠، ١٣٢١، ١٣٢٢، ١٣٢٣، ١٣٢٤، ١٣٢٥، ١٣٢٦، ١٣٢٧، ١٣٢٨، ١٣٢٩، ١٣٣٠، ١٣٣١، ١٣٣٢، ١٣٣٣، ١٣٣٤، ١٣٣٥، ١٣٣٦، ١٣٣٧، ١٣٣٨، ١٣٣٩، ١٣٤٠، ١٣٤١، ١٣٤٢، ١٣٤٣، ١٣٤٤، ١٣٤٥، ١٣٤٦، ١٣٤٧، ١٣٤٨، ١٣٤٩، ١٣٥٠، ١٣٥١، ١٣٥٢، ١٣٥٣، ١٣٥٤، ١٣٥٥، ١٣٥٦، ١٣٥٧، ١٣٥٨، ١٣٥٩، ١٣٦٠، ١٣٦١، ١٣٦٢، ١٣٦٣، ١٣٦٤، ١٣٦٥، ١٣٦٦، ١٣٦٧، ١٣٦٨، ١٣٦٩، ١٣٧٠، ١٣٧١، ١٣٧٢، ١٣٧٣، ١٣٧٤، ١٣٧٥، ١٣٧٦، ١٣٧٧، ١٣٧٨، ١٣٧٩، ١٣٨٠، ١٣٨١، ١٣٨٢، ١٣٨٣، ١٣٨٤، ١٣٨٥، ١٣٨٦، ١٣٨٧، ١٣٨٨، ١٣٨٩، ١٣٩٠، ١٣٩١، ١٣٩٢، ١٣٩٣، ١٣٩٤، ١٣٩٥، ١٣٩٦، ١٣٩٧، ١٣٩٨، ١٣٩٩، ١٤٠٠، ١٤٠١، ١٤٠٢، ١٤٠٣، ١٤٠٤، ١٤٠٥، ١٤٠٦، ١٤٠٧، ١٤٠٨، ١٤٠٩، ١٤١٠، ١٤١١، ١٤١٢، ١٤١٣، ١٤١٤، ١٤١٥، ١٤١٦، ١٤١٧، ١٤١٨، ١٤١٩، ١٤٢٠، ١٤٢١، ١٤٢٢، ١٤٢٣، ١٤٢٤، ١٤٢٥، ١٤٢٦، ١٤٢٧، ١٤٢٨، ١٤٢٩، ١٤٣٠، ١٤٣١، ١٤٣٢، ١٤٣٣، ١٤٣٤، ١٤٣٥، ١٤٣٦، ١٤٣٧، ١٤٣٨، ١٤٣٩، ١٤٤٠، ١٤٤١، ١٤٤٢، ١٤٤٣، ١٤٤٤، ١٤٤٥، ١٤٤٦، ١٤٤٧، ١٤٤٨، ١٤٤٩، ١٤٥٠، ١٤٥١، ١٤٥٢، ١٤٥٣، ١٤٥٤، ١٤٥٥، ١٤٥٦، ١٤٥٧، ١٤٥٨، ١٤٥٩، ١٤٦٠، ١٤٦١، ١٤٦٢، ١٤٦٣، ١٤٦٤، ١٤٦٥، ١٤٦٦، ١٤٦٧، ١٤٦٨، ١٤٦٩، ١٤٧٠، ١٤٧١، ١٤٧٢، ١٤٧٣، ١٤٧٤، ١٤٧٥، ١٤٧٦، ١٤٧٧، ١٤٧٨، ١٤٧٩، ١٤٨٠، ١٤٨١، ١٤٨٢، ١٤٨٣، ١٤٨٤، ١٤٨٥، ١٤٨٦، ١٤٨٧، ١٤٨٨، ١٤٨٩، ١٤٩٠، ١٤٩١، ١٤٩٢، ١٤٩٣، ١٤٩٤، ١٤٩٥، ١٤٩٦، ١٤٩٧، ١٤٩٨، ١٤٩٩، ١٥٠٠، ١٥٠١، ١٥٠٢، ١٥٠٣، ١٥٠٤، ١٥٠٥، ١٥٠٦، ١٥٠٧، ١٥٠٨، ١٥٠٩، ١٥١٠، ١٥١١، ١٥١٢، ١٥١٣، ١٥١٤، ١٥١٥، ١٥١٦، ١٥١٧، ١٥١٨، ١٥١٩، ١٥٢٠، ١٥٢١، ١٥٢٢، ١٥٢٣، ١٥٢٤، ١٥٢٥، ١٥٢٦، ١٥٢٧، ١٥٢٨، ١٥٢٩، ١٥٣٠، ١٥٣١، ١٥٣٢، ١٥٣٣، ١٥٣٤، ١٥٣٥، ١٥٣٦، ١٥٣٧، ١٥٣٨، ١٥٣٩، ١٥٤٠، ١٥٤١، ١٥٤٢، ١٥٤٣، ١٥٤٤، ١٥٤٥، ١٥٤٦، ١٥٤٧، ١٥٤٨، ١٥٤٩، ١٥٥٠، ١٥٥١، ١٥٥٢، ١٥٥٣، ١٥٥٤، ١٥٥٥، ١٥٥٦، ١٥٥٧، ١٥٥٨، ١٥٥٩، ١٥٦٠، ١٥٦١، ١٥٦٢، ١٥٦٣، ١٥٦٤، ١٥٦٥، ١٥٦٦، ١٥٦٧، ١٥٦٨، ١٥٦٩، ١٥٧٠، ١٥٧١، ١٥٧٢، ١٥٧٣، ١٥٧٤، ١٥٧٥، ١٥٧٦، ١٥٧٧، ١٥٧٨، ١٥٧٩، ١٥٨٠، ١٥٨١، ١٥٨٢، ١٥٨٣، ١٥٨٤، ١٥٨٥، ١٥٨٦، ١٥٨٧، ١٥٨٨، ١٥٨٩، ١٥٩٠، ١٥٩١، ١٥٩٢، ١٥٩٣، ١٥٩٤، ١٥٩٥، ١٥٩٦، ١٥٩٧، ١٥٩٨، ١٥٩٩، ١٦٠٠، ١٦٠١، ١٦٠٢، ١٦٠٣، ١٦٠٤، ١٦٠٥، ١٦٠٦، ١٦٠٧، ١٦٠٨، ١٦٠٩، ١٦١٠، ١٦١١، ١٦١٢، ١٦١٣، ١٦١٤، ١٦١٥، ١٦١٦، ١٦١٧، ١٦١٨، ١٦١٩، ١٦٢٠، ١٦٢١، ١٦٢٢، ١٦٢٣، ١٦٢٤، ١٦٢٥، ١٦٢٦، ١٦٢٧، ١٦٢٨، ١٦٢٩، ١٦٣٠، ١٦٣١، ١٦٣٢، ١٦٣٣، ١٦٣٤، ١٦٣٥، ١٦٣٦، ١٦٣٧، ١٦٣٨، ١٦٣٩، ١٦٤٠، ١٦٤١، ١٦٤٢، ١٦٤٣، ١٦٤٤، ١٦٤٥، ١٦٤٦، ١٦٤٧، ١٦٤٨، ١٦٤٩، ١٦٥٠، ١٦٥١، ١٦٥٢، ١٦٥٣، ١٦٥٤، ١٦٥٥، ١٦٥٦، ١٦٥٧، ١٦٥٨، ١٦٥٩، ١٦٦٠، ١٦٦١، ١٦٦٢، ١٦٦٣، ١٦٦٤، ١٦٦٥، ١٦٦٦، ١٦٦٧، ١٦٦٨، ١٦٦٩، ١٦٧٠، ١٦٧١، ١٦٧٢، ١٦٧٣، ١٦٧٤، ١٦٧٥، ١٦٧٦، ١٦٧٧، ١٦٧٨، ١٦٧٩، ١٦٨٠، ١٦٨١، ١٦٨٢، ١٦٨٣، ١٦٨٤، ١٦٨٥، ١٦٨٦، ١٦٨٧، ١٦٨٨، ١٦٨٩، ١٦٩٠، ١٦٩١، ١٦٩٢، ١٦٩٣، ١٦٩٤، ١٦٩٥، ١٦٩٦، ١٦٩٧، ١٦٩٨، ١٦٩٩، ١٧٠٠، ١٧٠١، ١٧٠٢، ١٧٠٣، ١٧٠٤، ١٧٠٥، ١٧٠٦، ١٧٠٧، ١٧٠٨، ١٧٠٩، ١٧١٠، ١٧١١، ١٧١٢، ١٧١٣، ١٧١٤، ١٧١٥، ١٧١٦، ١٧١٧، ١٧١٨، ١٧١٩، ١٧٢٠، ١٧٢١، ١٧٢٢، ١٧٢٣، ١٧٢٤، ١٧٢٥، ١٧٢٦، ١٧٢٧، ١٧٢٨، ١٧٢٩، ١٧٣٠،

يكن نكوصا في فكره، ولا نكوصا في آرائه. فقد صرح في مقدمة دراسته الأولى بأنه قد أوردتها في سياق تخصص يرمي إلى تسليية الناس وإسعادهم من جهة، وبإسعادهم في الحقيقة الفنية من جهة أخرى. واكتفى في دراسته الثانية بالإشارة إلى أن هذه التخصص يوردها كما قرأها في كتب السيرة ويقول: (وأنا أعلم أن قوماً سيخفقون بهذا الكتاب، لأنهم محدثون بكبريون العقل، ولا يثقون إلا به، ولا يطمئنون إلا إليه، وهم لذلك يضيئون بكثير من الأخبار والأحاديث التي لا يستنها العقل ولا يرضعها، وهم يشكون ويلعنون في الشكوى حين يرون كيف الشعب بهذه الأخبار، وجده في كتابها، وحرصه على قراءتها والاستماع لها. وهم يجاهدون في صرف الشعب عن هذه الأخبار والأحاديث، واستفادة من سلطانها الخطر المفسد للعقول).

هؤلاء سيخفقون بهذا الكتاب بعض الشيء لأنهم سيخفقون فيه طائفة من هذه الأخبار والأحاديث التي تصير انتسهم لعربها ومعربها من نفوس الناس. وأحب أن يعلم هؤلاء أن العقل ليس كل شيء. وإن للناس ملكات أخرى ليست أقل حاجة إلى الغذاء والرضا من العقل. وإن هذه الأخبار والأحاديث إذا لم يطمئن إليها العقل، ولم يرضها المنطق، ولم تستقيم لها السلوكيات الطبيعية، فإن في قلوب الناس وشعورهم وعواطفهم وحياتهم وميلهم إلى السذاجة واستراحتهم إليها من حيد الحياة وعنايتها، ما يوجب إليهم هذه الأخبار ويرغبهم فيها، ويدفعهم إلى أن يلتصقوا عندها الترفية على النفس حين تشق عليهم الحياة، وشرق عليهم بين من يتحدث بهذه الأخبار إلى العقل على أنها حقائق يقرها العلم وتستقيم لها مناهج البحث، ومن يقدمها إلى القلب والضمور على أنها مثيرة لمواطف الخير، صارفة عن بواهب الشر. محيلة على إتقان الوقت وإحتمال أفعال الحياة وتكاليف العيش. وأحب أن يعلم الناس أيضاً أنني وسعت على نفسي في القصص وملحتها من الحرية في رواية الأخبار واختراع العديد ما لم أجد به بأساً إلا حين تتحمل الأحاديث والأخبار سطوتها النبوية أو ينهض من أتحاء الدين^(١٣).

ويعترف طه حسين في موضع آخر من مصلحاته المتأخرة أنه حاكى كتاب «على هامش الكتب القديمة» للمستشرق الفرنسي جول لوميتز. وذلك في صياغته لبعض الألفاظ الفرعية التي وردت في مصلحة سالف الذكر.

ونجدد يصرح في الوقت نفسه بجمع طريقتي محمد حسين هيكل وميلاس محمود العتاش في كتابة السيرة النبوية. فالأول عنده يركز إلى التثقيب بين الدين والعلم وذلك

بمصادرة الثاني لصالح الأول. أما كتابات العقاد فهي عند مطبوعة بطابع صاحبها الفلسطيني. ورأيت الثانية هي تناول قسم الرجال وتقييم أفكارهم^(٢٢).

١ - اعتقاده بأن ما جاء في كتب المؤرخين من نسب النبي ومكانة عشيرته وقبيلته ضروب من تعصب المؤرخين. وشبه من مقالات القصاص للتعظيم من شأن النبي. وأن ما جاء في أخبارهم من الديانة الحقيقية يمكن درجه في هذا السياق. وذلك لإثبات أن الإسلام له جذور عميقة في شبه جزيرة العرب^(٢٣).

وانتهى إلى أن حلة ظفونه وأسباب شكوكه هي خلط المؤرخين في كتبهم بين العواطف الدينية والحقائق العلمية. الأمر الذي أساء - في رأيه - للدين والعلم معاً. وبين أن الإسلام ليس في حاجة إلى تعليق لكي يكون أكمل الديانات. وأن النبي في اصطلاح الله له. وشريف باعتداله بتبليغ رسالة ربه. ومن ثم لا يجوز انتحال المنتحلين للرفعة من شرفه.

ويرى أن في محاولة للخلط بين الدين والعلم من طريق التوفيق بينهما، أو مصادرة أحدهما لصالح الآخر سوف تنهي إلى طمس الوثائق العلمية. وتزيف الحقائق الدينية. وجسود الفكر. وخروج العقل. ويؤكد أن الفصل بين العواطف الدينية والأبحاث العلمية هو السبيل الوحيد الذي يضمن للدين والعلم عظمة دون نزاع أو عراك. ومن ثم ترفض الحضارات وتجدد الثقافات. ويقول في ذلك: (كان القدماء مسلمين مخلصين في حب الإسلام. فأعطوا كل شيء لهذا الإسلام وحدهم إياه. ولم يعرضوا لمبحث علمي ولا لفصل من فصول الأدب أو لآراء من آراء الفن إلا من حيث يؤيد الإسلام ويعززه ويهيئ كلمته - فما لأم منهم هذا أخذوا. وما تافروا تصرفوا عنه تصرفاً - أو كان القدماء غير مسلمين: يهوداً أو نصراني أو مجوساً أو ملحدتين أو مسلمين في فطوبهم مرض وهي نفوسهم رغب. فذاكروا في حياتهم العلمية بمثل ما تآمر به المسلمون الصادقون: تعصبوا على الإسلام ونحوها في بحثهم العلمي نحو الغرض منه والتصغير من شأنه فظلموا أنفسهم وظلموا الإسلام وأفسدوا العلم وجنوا على الأجيال المقبلة. ولو أن القدماء استطاعوا أن يتركوا بين عقولهم وفلوبهم. وأن يناولوا العلم على نحو ما يناوله المحققون لا يثأرون في ذلك بقومية ولا عصبية ولا دين ولا ما يشتمل بهذا كله من الأهواء لتركوا لنا أدباً غير الأدب الذي نجده بين أيدينا)^(٢٤)... (لنجهد في أن ندرس الأدب العربي غير حائلين بتمجيد العرب أو الغرض منهم. ولا مكترفين بتعصير الإسلام أو التمي عليه. ولا معنيين بالملامة بونه وبين نتائج البحث العلمي والأدبي. ولا عطين حين

ينتهي بنا هذا إلى ما نراه القومية أو تنفر منه الأجراء السياسية أو تكرهه العاطفة الدينية، فإن نحن حررنا أنفسنا إلى هذا الحد فليس من شك في أننا سنصل بمبحثنا العلمي إلى نتائج لم يصل إلى مثلها القدماء^(٣٤).

وقد قولت هذه الأراء بالثقة تارة والنقض تارة ثانية وبالطمع والتجريح والتسفيه من شأن صانعها وتكفيره تارة ثالثة^(٣٥)، وسوف نحاول في السطور التالية عرض أهم النفوذ العلمية التي وجهت لمنهج واستنتاجاته، وجانب من النفوذ والطمع مع تبرير أسياها.

فقد ذهب محمد لطفي جعنة (١٨٨٦-١٩٥٩م) - في كتابه «الشهاب الزايد» - الذي صدر عقب ظهور كتاب طه حسين عام ١٩٢٦م - إلى أن انطلاق طه حسين من الشك الديكارتي منهجاً في نقده التاريخ الإسلامي بعمامة، وتاريخ الأدب والشعر بخاصة لا يبرر له التهم إلا مبره للشك، في ذاته لأن ديكارت لم يكن أدبياً ولم يعمل منهجه في هذين الميدانين.

وأنه مؤلف في الشعر الجاهلي من **انتصار الشك المطلق** وليس الشك المنهجي، وأنه لم يفهم شروط الشك الديكارتي التي تقتضي بالاعتقاد العقلاني الدينية من الشك باعتبارها من أعلى مراتب اليقين. وأنه لم يفسر حليماً بشك في مصداقية الشعر الجاهلي، فطالما ورد ذلك العديد من النقاد في الشرق والغرب قديماً وحديثاً.

وأن لشكك في مكانة فريش وخلو عشيرة التيي وسمو نسبة مسافة مفضوحة، وأن ورد على بعض المعشرفين الذين شككوا في مصداقية القرآن لم يكن يدافع النود عن الإسلام باعتراف طه حسين نفسه، بل كان يدافع العلم كما يزعم^(٣٦).

كما ذهب محمد فريد وجدي - في كتابه مثله كتاب الشعر الجاهلي، الذي صدر في العام نفسه - إلى أن طه حسين قد جانب الصواب في إعلائه أن سبيله للوصول للحقيقة هو العزوف عن العصبية القومية والعاطفة الدينية التصوراً للحقيقة العلمية. وكان من الأفضل أن يقول إني سوف أنأى عن أي تعصب اتصلاً بالمنهج القرآني الذي

٣٤ من أهم الدراسات التي تناولت كتاب في الشعر الجاهلي والشك والشعر.

٣٥ كتب طه في الشعر الجاهلي: المعتمد الطوسي، صبور، ومطامير في بيان الأساطير العلمية التاريخية التي اشغل طه في الشعر الجاهلي، تاريخ محمد الحصري، وكتاب طه في القرآن الكريم، محمد أحمد هرجاء، ومثال سيرة في كتاب طه حسين في الشعر الجاهلي، فلم الطبع علام سلامة في السياسة الأسبوعية، ومثال الجسر الجاهلي لغة، حسين، المد الممثل الصديدي في الأمراء، ومثال في الرد على الشعر الجاهلي، أحمد القادر حمزة في البلاغ الأسبوعي^(٣٧).

كفل حرية البحث العلمي لمن يطلب الحقيقة، ووضع منهج علمي لإثباته منهج في نفسه، وكان أحرم على الوصول للحقيقة من منهج ديكرات.

ويرى أن إنكاره لقصة إبراهيم وزعمه أنها من صنع اليهود، وأنها أكتنوية صنعها العرب، ادعاء غفل العديد من الحقائق منها: أن العربي حريص كل الحرص على التثبت من نسبه، وأنه يفاخر دائماً بأصله هذا النسب، ومن ثم ليس من البسير على العرب أن ينسبوا أنفسهم لإبراهيم وهو عبراني، ولا يحفل أنهم يسلطون لليهود بهذه القصة، ويحفظون منهم أباء واجداداً إلا إذا كانت حقيقة واقعة.

وأن القرن ليس في حاجة لاختلاق قصة إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة ليقرّب بين العرب واليهود، وإثبت أن معصداً من سلالة الأنبياء. وذلك لأن العرب كانوا لا يفاخرون بهذا النسب في جاهليتهم، ولا يرضون في ديانة التوحيد التي دعا إليها إبراهيم وولده، الأمر الذي يفسط هذا الادعاء.

ويرى أن طلب طه حسين دليلاً مادياً على وجود إبراهيم وإسماعيل دون القرآن طلب مشروط، ولا سيما أن الأبحاث التاريخية قد استغلت من النصوص الدينية في إثبات الرجال، وذلك منذ ثلاثة قرون، ومن ثم فإن مطلبه مشروط في ميدان البحث العلمي، بيد أن ثبوتاته إنكارها لا تنفي مع فحش العلمي، وذلك لأن ما جاء في الأخبار عن صفاتها وأحوالها وأصلها لا يتعارض مع العقل من جهة، ولا مع الحقائق الجغرافية والتاريخية من جهة أخرى، فلا يعني أن تصور العلم في إثبات حقيقة ما يعني انتفاها، بل يعني تطبيق الحكم عليها.

وأن إنكار المؤرخين الشخصية مشروط لا ينفي أبداً إلى أن مشروط شخصية مختلفة^(١).

وذهب محمد أحمد الخمراني في كتابه «التدقيق في كتاب في الأدب الجاهلي» الذي صدر في العام ١٩٦٩م إلى أن شك طه حسين في الشعر الجاهلي ما هو إلا محاولة بعض المستشرقين من أمثال مرجليوث.

وأنه انحاز من المنهج الديكارتي مجرد شعار أو ستار مبهم ومستغل على قرائه، وأنه لم يكلف نفسه العناء في شرح أبعاد هذا المنهج وقواعده ليفيد به من يطالعون كتابه، كما أنه عجز عن تطويل خطوات المنهج الديكارتي في بحثه فلم يبدأ باليسمط في

«يشهد المستشرق الإيطالي دانييل مرجليوث (١٨٥٨-١٩٤١) الذي شكك في صحة الشعر الجاهلي، وله من الأعمال من القرنين وذلك في كتابه «أصل الشعر العربي»، العام ١٩٥٦، وبالمؤهل «الشعر العربي الجاهلي»، عام ١٩٦٨، وخصوصاً القرار، عام ١٩٦٩.

التحليل ولا هي لترتيب الأفكار، ولم ينته إلى حقائق يقينية - وانتهى إلى أنه إذا كان المقصود من قول طه حسين باستبعاد العصبية القومية والمحافظة الدينية في ميدان البحث حتى لا يغطي الباحث بعض الحقائق العلمية محايلاً، فقد أصاب. أما إذا كان قصده بأن الاتحاد شرط للوصول إلى الحقيقة العلمية، وأن الباحث العنصري المعطر بقوميته يجانب الصواب تصدياً، فقد أخطأ وظل وأضل^(١٢٦).

وتضموي هذه النقود في جعلها تحت راية المحافظين المستبشرين الذين اضطاعوا بالندفاع عن التراث العربي الإسلامي عن طريق النقد العلمي والحوار الهادئ الذي يعول على العقل في حججه ودقوعه، وتفنيد آراء خصومه. وذلك يمناى عن الأسلوب الخطابي، والندفاع العاطفي، وعلت النقض، وطمع الخصوم، وتكفيرهم، وغير ذلك من الأمور التي شطوي عليها كتابات الاتجاهات الرجعية والمثمنين وأرياف المعارك والخصومات الشخصية التي سوف نتناول جانباً منها في السطور التالية:

فقد تقدم الشيخ حسين الطالب بالقسم المالي بالأزهر ببلاغ لتثائب العمومي بتهم فيه طه حسين بأن كتابه «في الشعر الجاهلي» تضمن طعنات سريعة في القرآن، وأن مؤلفه قد اجترأ على الإسلام بتهمة «الاعتزال الحكيم» بغير أدلة والكتاب. وذلك في ٣٠ مايو عام ١٩٢٦. وجاء في تقرير اللجنة كثر العلماء بالأزهر أن طه حسين قد كفر بتكذيبه القرآن وتشتيته في نسب النبي الشريف، ومن ثم فوجد على الحكومة إدانته وتقدمه للمحاكمة لاجترأه على دين الدولة الرسمي وهو الإسلام وذلك في ٥ يونيو عام ١٩٢٦^(١٢٧).

ونصب كل من شبيب أرسلان (١٨٧١-١٩٦٦)، والشيخ غلام سلامة (١٨٧٨-١٩٢٢) المدرس بدار العلوم، وعبد القادر حمزة (١٨٨٠-١٩٦٦) رئيس تحرير البلاغ، والشيخ محمد الحضري حسين المدرس بالأزهر إلى أن طه حسين لم يهدف من كتابه «لا غواية الشباب وتضلليهم، وأنه لا يبيد الاستباحت ولا الاستدلال، وأنه يريد تكبير أوقعه عنده في تافض لا سبيل للخروج منه، وأنه عميل للمستشرقين الذين يتحينون الفرص للطمع في الإسلام خلال كتاباتهم عن التراث العربي الأمر الذي جعله عدواً للإسلام والمسلمين^(١٢٨).

وعلى هذا النحو جاء كتاب «تحت راية القرآن» لمصطفى صادق الرافعي الذي صدر

^(١٢٦) كتابه هذه الكلمة من الفروع: محمود الدياري، عبد المطلب الشرفي، ومحمد عبد السلام الطيبي، وقد ربه طاج عبد الحكيم عطا ومحمد علي الأيوبي، وعبد الرحمن المحلاوي، ومحمد علي سلامة.

عام ١٩٣٦م، والذي رمى فيه طه حسين بالجهل والجهل، ونعت كتابه بأنه غاية الألفاظ والتناقض^(١٢٧).

وعلى مقربة من ذلك كتب محمد رشيد رضا على صفحات العتار ليرجح طه حسين من زمرة الطغاة والأعداء، والفلاسفة، وأن دراسته لتاريخ الشعر الجاهلي ما هي إلا ستار تخفى وراءه القليل من الإسلام، ويدلل على ذلك بأن معظم الآراء التي جاءت فيه ما هي إلا أقوال منقولة عن كتاب «ذيل مشافة في الإسلام» لأحد المبشرين الطاعنين في الإسلام ممضى نفسه عائش العربي وقد طبعه بالمصرية في إحدى المطابع المسيحية وتدعى النيل وذلك منذ عام ١٩١٦/١١٦٧.

ولا يجد الباحث المذلل غناء في تبرير هاتيك الطغمة فإن معظمها يرد إلى خصومات فكرية أو سياسية، والقليل منها يرد إلى خصومات شخصية.

شعوبن الأزهريين لا ترجع إلى خصيبتهم الدينية فخصب بل ترجع في المقام الأول لمقالات طه حسين الشخصية لعناصيرهم الفوقانية وعناصيرهم الشخصية التي سطرها على صفحات الجريدة والسياسة منذ مطلع العقد الثاني من هذا القرن.

ولقد خصومة عبد القادر حمزة لطلحة حسين إلى طلائع السياسة، فالأول كان لسان حزب الوفد، وكان الشافي زعيم ذلك حزب الأحرار الدستوريين، أما طهون صاحب المصور - أي مصطفى صادق الرافعي - فلم تكن إلا واحدة من مراكبه التي كان يحمل فيها على خصومه، ويصفهم في صفائهم، ويصفهم على أنفه المستعر بالفرح والسماب فلا تخفى على أحد خصومتها حول قضية القديم والجديد، وتاريخ الأدب العربي التي بدأت قبل ظهور كتابه بثلاث سنوات^(١٢٨).

أما حملة محمد رشيد رضا عليه فنرجع إلى خصومة شخصية بدأت مع كتابه صاحب المنار، مقالات عدة يمدح فيها نفسه، وينقش فيها بخلاوة وطلاوة أسلوبه، وجاء فيها (إن كل من قرأ الفهد أتى ككتبتها - أي التي كتبها رشيد - كما لا يميز بينها وما فيها ... من آيات القرآن...، لولا الحفظ، أي أنه لا يفرق بين ما يكتب وبين ما جاء في القرآن، إلا أن القاص يحفظون القرآن).

فحمل عليه طه حسين وبين أن تطاعره بالشدين يخفى وراءه نكساً مضمة بالفرور، وأن صحيفته ليست منيراً للذود عن الإسلام كما يزعم، بل هي أداة للشهرة والسميت، وكتب في ذلك قائلاً (الآن وقد زعم رشيد أنه ساسي ربه، وأتى بمثل كتابه، يظهر لقاص أنه رغب في الدعوة إلى دين الله، أتوى في القرآن مثل هذا السجع البارد ... والآنكس

الفاتر... والإضافات المنتهبة... ثم ألا نلحظ بعد ذلك بالسروقة والإغشال من ذلك الكتاب الذي تجاريفاً، ومن ثم فلم تكن طعون وشبهه رصداً إلا من باب التار وتصطفية الصلوات^[14].

ولما كان الدفاع عن طه حسين وثبوتته أو اتهامه وإدانتته ليس من الخواص هذه الدراسة فسوف نرفع عن مناقشة تلك الطعون والطعون التي أوردها إلى محاولة استطلاع كتابات طه حسين نفسه عن منهجه وأثر تطبيقه وأمر التقود التي وجهت إليه. فقد اعترف مفكرنا بأن علة انتهاجه لتبجح الشك الديكارتي لا يرجع لكونه أفضل المناهج التقنية للتثبت من صحة المعارف وسلامة المعتقدات، بل ترجع إلى حساله الشخصية والعقلية تلك التي لا تقنع إلا بالحقائق المثبتة بعد شك يزول أركانها.

فترى يقول: (أنا أعتقد أنني لم أعرف مذهب في الحياة إلا شيئاً فشيئاً لأن هذا المذهب نفسه لم يتكون إلا قليلاً قليلاً. فرفضته على ظروف الحياة، وهي التي استخرجته من أعماق طبيعتي استخراجه بعد أن كان كاشفاً فيها كمن القار في العود... وأول ما استكشفت من هذا المذهب **فصلته** أرى أنها قد سحبتني منذ الصبا وهي الطعم الشديد إلى المعرفة... وهذا ظهور فصلته ثانية من هذه الخصال التي ألفت مذهب في الحياة وهي **الطير والتمسك** والتمسك بالمرءية بأ وبمسي احتماله... وثالث فصلته ثالثة من مذهب في الحياة وهي **فصلته التمسك** على اقتحام المحبات التي تعرض سبيلي إلى العلم مهما تكن أو موت دوماً... وكذلك رأيتي أخاصم في السياسة وأخاصم في الإصلاح الاجتماعي وأخاصم في تحديد العقل المصري. وتغير منهجه في البحث والدروس، وأخاصم في نقل المناهج العربية الحديثة لأفرضها على دراسة الأدب والتاريخ في مصر... وهنا تظهر الفصلية الأخيرة التي عرفتها من مذهب في الحياة إلى الآن وهي حبى لأن أرى الناس جميعاً مثلي في الشوق إلى العلم، والاستزادة منه والوصول إليه دون أن يجدوا مثل ما وجدت من المثلة. ودون أن يملحوا بمثل ما امتحنت به من ضروب العناء... حقق لي هذا المذهب في الحياة ما يطمح إليه الناس من السعادة التي تنعم بها النفس ومن العظمة التي يطمئن إليها القلب والرضا الذي يرتاح إليه الضمير. عبيات أن هذه السعادة لم تقدر لي في الحياة. وكوف السبيل إلى السعادة والطمينة والرضا وأنا لم أبلغ شيئاً إلا طمعت إلى شيء آخر أبعد منه مثلاً، ولم أحقق أملاً نفسي والناس إلا دفعت إلى أمل هو أشق منه تحقيقاً^[15].

ذلك فضلاً عن تسريحه باقتضائه بالبحوث المؤرخين^[16] الغربيين. وقادة الفكر من

الفلاسفة والمصلحين^(١٢١) الذين يشقون عصا الطاعة، ويرغبون عن المالوف معطين جياداً جامحة طلباً للحقيقة فتذاع اسمائهم ويثابرون من الشهرة والإعجاب ما ينال الأبطال في الوفا وميادين القتال.

أما من تأثر أرائه بتشكيك المستشرقين فتجده يعترف في مواضع مختلفة من كتاباته بمسئوليته الكاملة عن استنتاجاته بشأن قصة نبي الله إبراهيم وولده إسماعيل مؤكداً أن هذه الاستنتاجات مثبته على فروش افترضها هو، وإن تشابهت مع بعض كتب المشرقيين. فيقول: (فرضي فرضته أنا دون أن أطلع عليه في كتاب آخر، وقد أخبرت بعد أن طهر الكتاب أن شيئاً مثل هذا الفرض يوجد في بعض كتب المشرقيين، ولكن لم أفكر فيه حتى بعد ظهور كتابي)^(١٢٢).

ونراء يتضح في مواضع أخرى عن تأثره ببعض المشرقيين الذين تكلم على يدهم وأخذ عنهم بعض الطرائق في دراسة التاريخ العربي من أمثال المشرقيين الإيطاليين أينايسيو جويدي، وجيراردو ميلوني، ودايفيد منتفلاتا، والمستشرق الألماني كارلو فونسيو ناليو (إن ناليو هو الذي علمنا ما هو تاريخ الأدب، وكيف نقيم الأسلوب، ونصنف المدونة الأدبية أو الفقهية وما إلى ذلك) وكان ناليو هو الذي علمنا كيف نشأ الأدب العربي، وكيف تطور، وما هي العلاقات التي قامت منذ القرون الأولى بين الأدب والسياسة، وبين الأدب والبيئة)^(١٢٣).

أما المصانعة التي شغلت حيزاً كبيراً من كتابات طه حسين فهي حرصه على تبرئة نفسه من تهمة الإلحاد التي وجهها خصومه إليه، ولوضوح غرضه من دراسته للشعر العربي في الجاهلية، وتشهد التصومسي التي سوف نناقشها على صدق إيمان الرجل من جهة، وإن كتاباته اللاحقة على كتابه المذكور (هي الشعر الجاهلي) لم تكن لوئاً من الوان التقية أو مهادنة الحكام أو معاتمة الرأي العام واسترضاء الجمهور من جهة أخرى. فتجده يصر لأستاذة أحمد لطفي السيد - في خطاب له - بحقيقة الأمر مؤكداً له صدق إيمانه وسلامة ضميره ومقصده.

(كثير اللطم حول الكتاب الذي أصدرته منذ حين باسم (في الشعر الجاهلي) وقيل إنني لمعدت فيه إهانة الدين والطروح عليه، وإنني أعلن الإلحاد في الجامعة، وأنا أؤكد لمرؤسكم أنني لم أورد إهانة الدين ولم أخرج عليه، وما كان لي أن أفعل ذلك وأنا مسلم لأمن بالله وملائكته ورسوله واليوم الآخر. وأنا الذي جاهد ما استطاع في تقوية التعليم الديني في وزارة المعارف حين كنت بالعمل في لجنة هذا التعليم)^(١٢٤).

ويقول في موضع آخر باللغة الفارسية يعنأى عن خصوصه ونقائه، (ثم كان الحدث الثاني وهو نشر الكتاب الذي ألفته عن الشعر الجاهلي والذي أتت فيه صحة الأكثرية المطلقة من هذا الشعر - وكان ذلك لسبب بسيط هو أن كل ما ألقا من الجاهلية قد نزل عن طريق الرواية الشفهية. وإن كثيراً من الأبيات التي تعصب إلى هذا الشاعر أو ذاك من شعراء الجاهلية تطابق أكثر مما ينبغي بعض عبارات القرآن - ومن ثم كان الاتجاه إلى تفسير هذه العبارات أو على الأقل إثبات امتيازها من حيث الصراحة بالاستناد إلى ذلك التطابق، ولذلك انتهت إلى رفض قدر كبير من هذا الشعر الذي وضع - حسبما رأيت - في وقت متأخر من القرن الثاني للهجرة، لأسباب مختلفة - وفي إطار ذلك المسمى شككت في بعض المعتقدات التي لا تفس الدين، وإن كانت قد ذكرت في القرآن أو في الأحاديث النبوية وكانت الصدمة فاسية والاستفكار واسع النطاق)¹³¹.

وإذا ما انتقلنا إلى مسألة إكبار القرآن، ومدى حبه له وتصدقه آياته ضيوف نجد من كتاباته ما يطرس خصوصه الدين انهوى بالاعتقاد - وما يحير بعض الباحثين الذين وصفوه بأنه مفكر تطوري لا شيء إلا لا متناهيهم بأنه من الذين تطاولوا على النص القرآني - فمن أقواله في آخر كتبه وهو سورة الإسلام: (إن القرآن قد وصل إلينا متأثراً موجعاً عليه من تجميل المسلمين فتأخروا الذين حتى الآن وإلى آخر الدهر ما بقي في الأرض مسلمون - تتوارثه الأجيال كما توارث النبي - وكما كتبه على كتاب الوحي وكما جمع أيام أبي بكر - وكما نسخ من المصاحف أيام عثمان... على هذا كله ظل القرآن كما هو - لم يختلف المسلمون في نعمة فهو باق على الدهر لم يضره أن يختلف المسلمون في فهم توسعه وهي تأويلها)¹³².

وإذا التفتنا له في وصف حاله في مؤتمرات المستشرقين عن الإسلام فإننا نجد نبراته تؤكد صدق عاطفته الدينية كاشفة معنائه الأزهرى الفخ، ومعلنة المضواء تحت لواء الدعوة المستلهمين.

وها هي كلماته (فندرت إلى القرآن الكريم الذي استطعته دائماً - وأخذت أفرا فيه قراة متصلة كلما استطعت العودة إلى نفسي وإلى صاحبي، ولا سيما حين يقبل الليل، ويحاط الساعة المومودة، فترهق من النوم، وأنا في شيء من الذهول لا أعرف كيف أسفه، ثم أخلت أتحدث وأنا لا أكاد أعي ما أقول... ولكنني رأيتني أتحدث عن الصلة بين الإسلام والمسلم، وأؤكد أن اسم الإسلام مشتق من السلم، وأن المسلم في القرآن هو الذي يسلم قلبه ووجهه لله، وأن المسلم في حديث النبي صلى الله عليه وسلم هو

من سلم الناس من لسانه ويده، وإن إبراهيم أبا الأديان السماوية قد جاء ربه بقلب سليم، وقد سلم وجهه لله حنيئاً، فالمسلمون أهل سلام^(٣٣).

ونخلص مما تقدم بأن موقف طه حسين من إشكالية العلاقة بين الدين والعلم كان موقف المحدث المعتدّل، ويتضح ذلك جلياً من المقدمات التي حمل عليها نتائجه. ومن منهجه المنصب على دراسة تاريخ الأدب. الأمر الذي يؤكد أن نقوله لهذه الإشكالية ومعالجته لها كان تناولاً عرضياً في سياق بحث علمي.

وأهل التصوُّص التي أوردناها تكشف خطأ الذين ساءوا بين وجهة طه حسين ووجهة سلامة موسى وإسماعيل أدهم ومحمود عزمي وإسماعيل مطهر وغيرهم من المفكرين العلمانيين الذين انصبحت كتاباتهم حول مناقشة قضايا الدين والعلم باعتبارها القاعدة الأساسية الأولى التي سوف تقام عليها جل أفكارهم، وتختلج كذلك أولئك الذين جعلوا منه فيلسوفاً كهنياً مثل فوازير، وديروز، وهولباخ، وغيرهم من التتويريين الذين جعلوا معاول النقض لهذه الموروث بخاصة والدين بخاصة، مستطعين اقتراض العقل صوب أفق المستقبل في رحلتهم إلى التتبع غير عاكسين في نقوضهم بالتراث من المعتقدات أو المعارف.

فإذا كان المقصود من التتوير هو ألا يتراءى على الدين أو عزله أو مصادقته أو خدمته فلم يكن طه حسين تتويرياً قط، وحسيناً قوله في حديث له بعد أكثر من أربعين عاماً من معنة الشعر الصاعلي: (قلت لطف حسين: الآن (١٩٧٠) مضت سنوات طويلة على تلك الأزمة، وأريد أن أسألك بصراحة: هل جاء في نيتك - في أثناء تأليف الكتاب - أن تشكك في الإسلام أو لعمري؟ لم يرد في ذهني شيء من هذا مطلقاً - ولقد أليت للنهاية حينما حلفت بما أتي لم أقصد قط التسلسل بالدين)^(٣٤).

أما إذا كان المقصود من التتوير هو الدفاع عن حرية الفكر والعرض والبوح في شتى أمور الحياة فالتكلم نعم، فعميد الأدب العربي كان في طليعة المجددين المستنيرين الذين دافعوا عن الحرية بكل صورها فهو المثال: (إن الحرية ضرورية لأي أمة تريد أن تنهض وتعيش ما فاتها، إن الحرية شرط أساسي للتفكر، مثلما هي شرط ضروري للادب والعلم والفلسفة والفن)^(٣٥).

ومن المؤسف في أيامنا هذه أن نجد من اضطلعوا بتربية الرأي العام وتوجيهه لا يفرقون بين المجددين والمجتريين، وبين المستنيرين والاستشاريين. فتراهم يماورون بين طه حسين وبين من هم دونه من الأفرام والمفاقر من دعاة الشهرة.

لم يكن طه حسين إلا فارساً في ميدان الأدب والفكر، والسياسة، والتعليم. وإنكل فارس كبروا. والصوب كل الصوب على أولئك الذين حاولوا السير في دربه. وهم أبعد الناس عن الفروسية لا يمشطون إلا الأثر، ولا يتسبطون إلا بالسيف الخشبية. أولئك الذين راحوا بمد رماهم يلتمون المصير. وينعون حرية الفكر في مصر لا يطعمون من ذلك كله إلا التعلق في زمن الأفرام.

طه حسين

وقضايا الدين والعلم

لم يمرض طه حسين لقضايا الدين والعلم تعريضاً مباشراً - كما أشرفنا من قبل - بل تناولها في معرض حديثه عن التاريخ الإسلامي ومرآل تطوره وعناقشته مقومات الحضارة الإسلامية وأسباب انزوالها بعد هيمنتها وظهورها. وكذا أثناء تحليله الفنية الثقافية المصرية، وتخطيطه لسل إصلاحيا، واستشرائه لمستقبلها. ومن أهم هذه القضايا: (ثالثية الدين والعلم في الفكر الإنساني - الإحراز العلمي للقرآن - الدين والتعليم - الدين والسياسة - الإخوان المسلمين والأزهار). وسوف نتناول كل منها على حدة لتكشف عن مدى الشاغل لولته مع سابقتها ولا سيما في طور الأكمال ورسوخ المذهب. وهي آثر مرآل تطور فكره.

١ - ثنائية العلاقة بين الدين والعلم

حرص طه حسين في كتاباته المتفرقة - من طبيعة العلاقة بين الدين والعلم - على الثنائية التي تجمع بينهما.

فالدين والعلم عند صنوان لا غنى لأحدهما عن الآخر لإنعاء البشرية. ومن ثم فقد رفض كل الحيل التي اجتالها المفكرون لتوفيق بينهما. أو مصافرة أحدهما لحساب الآخر. أو استبعاد أي منهما.

شرف من نوح جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومحمد فريد وجدي وغيرهم من الذين حاولوا فض النزاع بين النقل والعقل. والفتنة على ثنائية الفكر. وذلك من طريق التوفيق بين الحقائق الإيمانية والمعارف العلمية والمنهج الفلسفي^(١).

كما رغب عن محاولة إسماعيل مطهر لمصافرة الدين لصالح العلم. وذلك في درونة

عالم الفكر

الإسلام إذ دعا لتأويل آيات القرآن تأويلاً يتفق مع نظرية داروين⁽¹⁴⁾ ومع كذلك دعوة سلامة موسى وإسماعيل أدهم لهدم الأديان بحجة أنها ثقافات ضيقة بالحد⁽¹⁵⁾.

فذهب إلى أن ثنائية الدين والعلم عريقة هي تاريخ الفكر الإنساني، وأن صراعيهما أمر محتوم ما دام هناك نص لاهوتي يفرض على العقل، وسلطة كهنوتية تقوم بمصادرة أي فكر يخالف ما يقدسونه. وما دام الجمهور يكره أن يفكر ما آتاه بالعادة وطول العشرة من قيمه وعاداته الموروثة، بل ويكره من يفكر من يخرج عليها من الفلاسفة والعلماء بحجة أنها أصبحت جزءاً لا يتجزأ من العلة والدين.

كما أكد أن الخصومة القائمة بين الدين والعلم لا ترجع إلى خلق في جوهرهما المتباينين فالدين والعلم في رأيه لا يسميان إلى التصارع، ولا يريد أحدهما أن يتخلص من الآخر ليسود الحياة دون صاحبه، بل على العكس من ذلك تماماً، فإن الأديان جميعها عتده ببيئة من دعاء الفلاسفة والعلماء التي أحدثت باسميهما، وكذلك العلم فهو مره طاهر من أي ضمنية أو حقد على الأديان. كما أنه غير مسؤول عن الأثام التي ارتكبت وما زالت ترتكب باسمه.

بينما يرد هذه الملاحظات إلى الفلاسفة التي لعبت بنواصي رجال الدين والعلماء، والفلاسفة على حد سواء، ونزعت في عقولهم الشرط والتضامع، وفرضت بدلاً منهما جنود الانتهاج والتعصب ويبدو ذلك في تشكيل الكنيسة بهاقيها، واضطهاد بعض العقلاء المسلمين للفلاسفة وأصحاب الرأي من الذين لم يحمضوا سياستهم، وتخلص بعض الفلاسفة وعلماء الدين باعتباره البطة التي سبغت العقل وقبعت البحث العلمي قديمًا، ولا سيما فلاسفة التنوير في القرن الثامن عشر الذين طعنوا الدين انتصاراً لتحرية الفكر، ويرى أن السبيل الوحيد لمعالجة ما أفسدته السياسة هو عدم الطلح بينهما، وأن ينسى كل منهما الآخر.

واتكس إلى أن الإسلام يمد بلا منازع الدين الذي لا تتعارض لمصومه مع العقل، ولا يتبد شرانه الفلسفة ولا العلم. ويقول في ذلك: (والحق أن هذه الخصومة بين الدين والعلم - كما قلت في غير هذا الموضع - قديمة يرجع عودها إلى أول الحياة العقلية الفلسفية. والحق أيضاً أن هذه الخصومة بين العلم والدين مثلت قوة متصلة ما قام العلم، وما قام الدين، لأن الخلاف بينهما - كما سترى - أساس جوهري لا يسيل إلى إزائته ولا إلى تحفيظه إلا إذا استطاع كل واحد منهما أن ينسى صاحبه نسياً تاماً، ويعرض عنه إعراساً مطلقاً)⁽¹⁶⁾.

(وإذا لم يكن الدين لاهوت وفرضه على الناس فرضاً، وإذا لم يكن للدين هيئة فسياسية أو كهنة يحتكرون حمايته والقيام عليه، فخلق بهذا الدين أن يكون قبل الحق في مصادر الحق من التمسك والجمود، وخلق بهذا الدين أن يكون قبل الحق في مصادر العقل ومطابقة الرأي والوقوف في سبيل التطور والرقي)^{٢٢٠}. (وليس في طبيعة الإسلام ولا في طبيعة المسيحية ما يدعو إلى الانسلاخ... ولا إلى محاربة الحديد، ولا إلى مناعة حرية الرأي، ولك أن تقر القرآن والأناجيل وتؤمن في القواطع ولك أن تبحث وتؤمن في البحث، فتن تجد نصاً أو شبه نص ينكر التجديد، ويدعو إلى مناهضته، أو يأخذ العقول بالجمود، ويحظر عليها حرية الرأي قليلاً أو كثيراً... ولولا أن السياسة تريد أن تتخذ ما تستطيع من الطرق والوسائل لتسلط على نفوس الناس وتتحلق عواطف السواد لما قتل الأنبياء سقراط، ولما حاول اليهود صلب المسيح، ولما سلك الرومان دعاء اليهود والنصارى، ولما أخرجت قرينس محمد وأصحابه من ديارهم، ولما عذب ابن رشد وجولي، ولما حرق من حرق وشرد من شرد من العلماء والمفكرين، وشي أطرو لا بد من إثباته فنكون ملحقين، وهو أن تبعات المسيحية أثقل من تبعات المسلمين في مناهضة العلم ومحاربة حرية الرأي، فانت تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أودوا في البلاد الإسلامية، وأنت تستطيع أن تلاحظ أنهم قليلون جداً، وأن تلاحظ أيضاً أنهم لم يلقوا من الأذى إلا قليلاً، ولكذلك تستطيع أن تعد العلماء والمفكرين الذين أودوا في ظل المسيحية، فمستواهم كثيرين جداً، وسأرى أنهم لقاوا من الأذى التواتراً منكراً أخفها السجون، وأفسدها الموت والعذاب بين هذين اللونين، ومصدر هذا أن الإسلام حر طليق ليس له ما للمسيحية من الأكثروس والكنيسة المنظمة، وأن الإسلام حر طليق أيضاً لا يأخذ العقل الإنساني بما لا يطيق، ولا يكرهه على الإيمان بما لا يفهم، ولا يضع أمامه الأسوار التي يجب أن يقبلها دون روية أو تنكير. ومصدر ذلك أيضاً أن الإسلام حر طليق لم يجعل للحكومة على الناس سبيلاً فيما يفكرون ويرون، وإنما اتعد هذه القاعدة السبعة أساساً لسياسته وإزاء حرية الرأي، لا إكراه في الدين قد تبين الرشد من الغي)^{٢٢١}.

(ولكن هناك حقيقة واقعة لا تقبل الشك، وهي أن العقل الأوروبي تطور في هذا العصر تطوراً شديداً فربما فتنسب الحرب الهذنية الخلفيين اللذين اتلاه حيناً ومعا السياسة الملكية والكنيسة الكاثوليكية، نصب الحرب الهذنين العالين واعتز في حربه هذه بالعلم والفلسفة، وظل يجاهد حتى كانت الثورة الفرنسية، وهنا انعكست الآية، وأثم

العلم والفلسفة، أو قل أثم أصحاب العلم والفلسفة. كما أثم أصحاب الدين من قبل، ضابطهم الدين اضطرهلاً شديداً ولقي رجال الدين ضرورياً من المحزن والفقر، وكان الذين يشتون رجال الدين ويمتحنونهم هم أولئك الذين كانوا مثاليين بفلسفة هوثورن، ومونتككيو، وجان جاك روسو، وديدرو، وغيرهم، وكان قوام هذه الفلسفة من الوجهة العملية والنظرية إنما هو الدعوة إلى حرية الرأي وإلى التسامح، فما بال هذه الفلسفة التي كانت تدعو إلى الحرية والتسامح قد استعالت عمداً للحرية والتسامح. أما الفلسفة نفسها فلم تتغير، ولم تنكر الحرية، ولم تنصب لها العيوب، وإنما ذاتها وإنما أنها طغرت بعد الثورة الفرنسية بالمكانة السياسية الرسمية فطلعت أو طغى أصحابها، وأسرفوا في الطغيان، أمرها من ذلك كأمير المسيحية^(٢٥).

ونذهب إلى أن من الأمور المسيرة الجمع بين الدين والعلم في سياق معرفي واحد، وذلك لأن الحقائق الدينية تختلف تماماً عن الحقائق العلمية، وإن تشابهت أو تآلفت في بعض الأحيان وذلك لأن الأولى ثابتة وتستمد قوتها من الإيمان بها، وشاملة تحوي فصل الخطاب في كل شئ من شئ أمور الحياة، وأن العزوف عليها أو تكذيبها من المنكرات

التي تستلزم الردع والمناصب. بينما الحقائق العلمية متغيرة ومتبدلة، فمن الواجب والتجربة الحسية، وهي جزئية في نتائجها وأحكامها، والمعروف عنها وتقدمها ونقصها أو نقصها أمر متاح ما دام الناقد أو الناقض يتخذ من الاستفراء والمنهج التجريبي مبدأً له^(٢٦).

الأمر الذي يؤكد أن التوفيق بينهما من الأمور التي تقتضي تنازل أحدهما عن هويته ومعضلاتها لاسترجاء الآخر. فالدين يخرج من إطار أو تصديق بعض النظريات العلمية التي تختلف خصوصه ولو هي الظاهر، والعلم لم يستطع البرهنة على وجود الوحي ونموذ الأنبياء: (وإن هيس من العقل في شئ أن يقال أن العلم والدين متفقان، كلا ليسا متفقين ولا سبيل إلى أن يتشبا إلا أن ينزل أحدهما لصاحبه عن شخصيته كلها)^(٢٧).

ويرى أن التوفيق بينهما ليس أكثر خطراً من تعارضهما، وذلك لأن الفلسفات الوضعية الحديثة تستبجح لنفسها نقد الأديان باعتبارها ظاهرة اجتماعية أو موروثة ثقافياً شأن اللغة والعادات والتقاليد، فإذا أبعدنا الدين نقد العلم قائم في الوقت نفسه نعطي هذا الحق للفلسفة، ومن ثم الأمر الذي يقتضي حتماً بمصراع أحدهما على يد الآخر (إن ضمن الصديق النصيح لرجال الدين ورجال العلم ولجمهور الناس أن يقال لهم

الحق، وإن توضع لهم المسألة وضعتها الصحيح، وهو أن الدين في ناحية والعلم في ناحية أخرى، وأن ليس إلى التثاقبهما من سبيل، ومن زعم الناس غير هذا فهو إما خارج أو مخطويع^(٣١).

ونذهب إلى أن الذين يخاضعون العلم ويعادونه زوداً عن دينهم أو انكساراً للإيمان هم أبعد الناس من فهم جوهر الطريقة الإسلامية التي رغبنا الناس في التعلم والتفكير، ورغبتهم عن الحدود والتعصب، وأنه لا طوف على الإسلام ولا المسيحية في مصر، وأن المصريين دين غيرهم محبوبون على الدين، ولا سبيل لتوليئتهم وصرفهم عما فطروا عليها^(٣٢).

وبين أن التربية والتثقيف الدينية والتعليم الحر التوازي أفضل السبل لتعويد النشء على لب الحوار وأصول النقاش، الأمر الذي يندى بهم عن انتطويف في الحكم فلا يتعصبون ولا يهتدون.

كما أكد أن الحوار بين المستبشرين من المتدينين والعلماء والفلاسفة من الأمور التي تضمن بقاء التصالح والوفاق بين ما تقسمه وما تعلمه، وتساعدنا على حل مشكلاتنا وتمكينا من استشراف المستقبل^(٣٣).

وسنعود القول أن طه حسين رفض مفهوم الصريح المنهجية المطروحة تجاه هذه الإشكالية (أومن كي عقل) (أعقل كي أومن) (أومن كي عقل وأعقل كي أومن) (أعقل ما العلم ولا أومن بسوى العقل) (أومن كي أومن تازداد إيماناً). فقد رغب عنها جميعاً، ونزع إلى أنه في طريق الإيمان يستبعد العقل، وفي طريق العلم يستبعد الدين (أومن إن خالفت العقل وأعقل وإن خالفت الدين).

ويختلف في هذا الرأي صديقه محمد حسين هيكل^(٣٤) ومسطفي عبدالرازق^(٣٥) اللذين ردا الخلاف بين الدين والعلم إلى سلوك رجالتهما، إيماناً منهما بأن التوفيق بينهما - أي الدين والعلم - في الأسس والمبادئ أمر مكفول، ولا سيما في الإسلام مستثنين في ذلك إلى مطولية الشريعة القرآنية التي طالما أكد عليها طه حسين نفسه، وهو في الوقت نفسه يشق معها في أن الغيبات إيمانية ولا دور للعقل في إثباتها، وأن نتائج العلم وضعية ينبغي على الدين أن يثبت منها موقف المعايير فلا يؤيدها بالناويل ولا يهونها بظواهر النص.

ويقول مبرراً هذا الموقف: (وإن فلأ قدم على ما أريد، وأعلن قبل كل شيء، إلى صاحب القضية مولانا الأكبر شيخ الجامع الأزهر، ومن يليه من رجال الدين أنني منكم

مسلم يؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، كما أعلنت من قبل حين سططوا على كتاب الشمر العلقي، والفريق بيني وبين الشيوع أني مسلم حقاً أفهم الإسلام على وجهه، وأني من الأمر ما يبيح لي الإسلام أن أني في غير حرج ولا جناح، وأعلم أن الإسلام لم يقل العقل الإنساني، ولم يحل بينه وبين التفكير الحر ولم يلزمه أن يعيش في القرن الرابع عشر كما كان يعيش أهل القرن الثامن أو التاسع، ولم يأخذ بطلامة الشيوع ولا غير الشيوخ من هذه الهيئات والبيئات التي يعرفها التصاري ويبرأ منها المسلمون حقاً، والفريق بيني وبينهم أيضاً أني أعلن في صراحة وبوضوح أن العلم شيء والدين شيء آخر، وأن منفعة العلم والدين في أن يتحقق بينهما هذا الاتصال حتى لا يفرو أحدهما على الآخر، وحتى لا ينشأ من هذا العدوان في الشرق الإسلامي مثل ما نشأ في الغرب المسيحي)... (ولذا كان الأمر كذلك، فإني موقف ونبغي أن نقفه من هذه الخصومة بين العلم والدين؟ نحن سواء أصعدنا أم هبطنا وسواء أروشنا أم كرهنا محتاجون إلى العلم والدين معاً، وإذا لم يمكن أن نوفق بينهما هذا النحو من التوفيق الذي حاوله القرظي وابن رشد ومحمد عبده فلم يفتشوا منه شيء، فلا بد لنا من أن نهين أنفسنا لاحتماها جميعاً على ما ينبتا من تناقض وخلاف، وأست أرى ذلك صعباً ولا شافئاً، فكل امرئ منا يستطيع أن يفكر فليدرك أني في نفسي شخصيتين ممتازتين أحدهما عاقلة تبحث وتثقف وتحلل وتلبر اليوم ما ذهبت إليه أسس، وتهدم اليوم ما بنته أسس، والأخرى شاعرة تزد وتالم وتفرح وتغمر وترغب وتضطرب وترغب وترغب في غير نقد ولا بحث ولا تحليل، وكفتا الشخصيتين منعلة بمزاجنا وتكويننا لا نستطيع أن نحلس من إحداهما، فما الذي يمنع أن تكون الشخصية الثانية مؤمنة ديانة مطمئنة طامعة إلى العمل الأعلى)... (وخلاسة الأمر أن الخصومة بين العلم والدين واقعة لا شك فيها، عرفت منذ بدأ العلم يوجد حقاً، بل منذ بدأت الفلسفة توجد في القرن الخامس قبل المسيح، وتستمر ونحن مظهرون بين موافقت لتقنها بإزاء هذه الخصومة. فهناك الملحدون الذين يريحون أنفسهم بإنكار الدين جملة، وهناك الناسكون الذين يريحون أنفسهم بإنكار العلم جملة، وهناك المتأولون الذين يتأولون العلم كما يتأولون للدين، وأست أحب نفسي وأحدأ من هذه المواقف، وإما أحب أيا هذا الموقف الرابع الذي يمكنني من أن أحيا حياة نفسية صالحة طيبة فيها طمأنينة إلى الدين وطموح إلى العقل الأعلى، ويمكنني في الوقت نفسه من أن أحيا حياة عقلية صالحة طيبة مليئة؛ يمكنني من أن أروحي العقل وأرضي الضمير دون أن أقصد بأحدهما خط الآخر

من الحياة^(٣١).

وعندي أن موقف طه حسين السالف من هذه القضية يكشف لنا عن ثقافته الموسوعية، وقدرته على تأليف الأفكار وإعادة صياغتها في سياق جديد من جهة، ويبين لنا مدى تأثيره بآراء خلدون وحنيفة الاجتماعية ووليام أوكامي والنظرية الاسمية، ذلك فضلاً عن القاطب الليبرالية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر فلاسفة المنفعة العامة من جهة ثانية، ويعلن بوضوح عن رسوخ جبلته الإيمانية التي تورد إلى تشككته وأصول ثقافته من جهة ثالثة.

وليس هناك من شك في أن موقفه من ثنائية الدين والعلم لا تطور من مواطن الطرافة والابتكار فهو لم يكن سانسيميونياً كما راق لبعض الباحثين، ويعود ذلك في رفضه مصافحة الدين لصالح العلم أو الفلسفة، وهي عدم إقراره سقطلة العلم على شتى أمور الحياة بما في ذلك الدين، وكذا رفضه ما يسمى العلم الكلي والدين الوضعي الذي يعمد سان سيمون آخر مراحل تطور الفكر الإنساني، ولم يكن علمانياً تنويرياً، ويخضع ذلك من عذوقه عن نقد الدين ودرجه ضمن موضوعات التراث الفهمي التي يجب التخلص منها التصديراً للفعل والعلم.

فقد قدم لنا حلاً مبتكراً يحمي لكل من الدين والعلم البقاء، بلا صراع أو عراك إلا وهو التوافق مع الثقافة السائدة التي لا تسعى من التمسك بالثقافة والمشكلات إلا للتمسك فيها والتغلب عليها لصالح المجموع.

٢ - الإعجاز العلمي للقرآن

ذهب إلى أن جهود الإمام محمد عبده وتلاميذه ومن تبعوا نهجه من الذين أرادوا إثبات احتواء القرآن على النظريات العلمية الحديثة مدفوعين بحرارة الإيمان لا طائل منها ولا نصيب لها من الصحة لأنها تكلف النفس ما لا يستل، ومن ثم يخطئ محمد رشيد رضا، وطلحاتي جوهري (١٨٧٠-١٩٢٩)، ومصطفى صادق الرافعي وغيرهم من الذين حاولوا استخراج النظريات العلمية الحديثة من آيات القرآن، وجهته هي رفض مثل هاتيك الكتابات أنها لا تخرج من التحليل، ولتحويل النص ما لا يستل، ذلك فضلاً عن جعل أصحابها بطبيعة النظريات والعلوم التي يريدون ربطها بالنص القرآني، وانطلاقاً من منتهى عملية التوفيق يؤكد خطورة مثل ذلك المضيح، ويبين أن ربط الثابت بالمستغير أمر غير جائز، ومن ثم فإن تأويل النصوص القرآنية المقدسة الثابتة بنظريات علمية

معتبرة يدفع الناس للشكك في قداية الآيات إذا ما نقض العلم نفسه، وتعرضه من وجهة ثانية إلى رفض العلم ومبادئه لمخالفته ما يسمى بالتطورات العلمية القرآنية. فالتأويل العلمي إذا خطر على الدين والعلم معاً.

ويقول في ذلك: (كنت أقرا في أعداد المسباسة الأخيرة معاضرة لصاحب الفضيلة أساتذنا الجليل الشيخ محمد طهيت في الرد على رينان فرايته يبدل كل ما يستطيع من قوة وجهد. ويتفق علمه الواسع العميق ليثبت أن الإسلام دين العلم. بل ليثبت شيئاً آخر غير هذا وهو أن القرآن الكريم لا يناقض بلفظه ولا بعناه أصلاً من أصول العلم الحديث. بل هو فوق هذا يشتمل على أصول العلم الحديث. ورايت الأستاذ يستنبط من القرآن الكريم كروية الأرض وحركتها حول الشمس. وحول نفسها، واختلاف الفصول، واختلاف الليل والنهار. فاعجبت بهذا الجهد العنيف الذي لا مصدر له إلا البر والتقوى... وإن كنت لا أحب هذه المحاولة ولا اتكلفها وربما كرهتها وظرت منها. لأنها تقصد التصويب وتعمل على الغلو في التأويل... ثم أليس من الخير ألا نعمل نصوص القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية أوزار التشكك وأوزار اليقين وهذه النتائج الكثيرة المختلفة المضطربة المتناقضة التي نشأ عن أمزجتنا المختلفة المضطربة. وأني نشأ عنها ليقل هذا بشرب وما نرى وما نسمع وما نحصيه أليس من الخير أن نجعل القرآن الكريم ونزيده من الكتب الدينية في حصن مقدس منيع لا تعمل إليه أبخرة العدس والبول والزيت والطعمية وغير ذلك مما شاكل لنهضمة مرة ولا نهضمة أخرى. بينما عن سهولة الهضم وسهولة حسن التشكيو أو سوءه أليس المهم إنني أعتقد أن الأرض قد تدور وقد لا تدور، وأنها قد تكون كرة أو سطحاً أو كمنرى. وأن الزمان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن المكان قد يوجد وقد لا يوجد، وأن نيوطن قد يصب وقد يخطئ، وأن اليثشتين قد يحق وقد يخطئ. كل هذا ممكن. ولكن هناك شيئاً لا أحب أن يخدم أوزار هذا الإمكان وهذا التناقض وهذا التردد، وهو القرآن وغير القرآن من الكتب الدينية، إنا لنحسن الإحسان كله إذا وقفنا الدين ونصوصه عن اضطراب العلم والتأنيبه. مماذا يرى القضاة)^(١٣).

ونراه في كتاباته المتأخرة يؤكد ما ذهب إليه. ويقدم أدلة جديدة على نفاذ نظرية التفريق ونزعة التأويل العلمي للآيات القرآنية فيوضح أن ما يفعله المحدثون من إسقاط على الدلالات اللغوية القرآنية مطالب المدلولات النصية لهذه الآيات كما فهمها

العرب وفلسفها الوحي ويقول: (يضاف إلى ذلك أن مذهب محمد عبده في حد ذاته لم يكن صالحاً للبقاء. فقد كان يعتمد على تفسير النصوص القوطيق بين عبارات القرآن ذاتها وحقائق العلم كما نعرفها اليوم. فما أكثر المنف الذي يمكن لهذه المحاولة أن تتناول به نص الكتاب الكريم! وما أكثر ما نغزو إلى الألفاظ من معان غريبة كل الغريبة على العرب القدماء)^{١٣٧}.

ويصور مفكرنا أن مذهب في فهم آيات القرآن هو الاختزال بروح النص الأصلي وبالعلماني التي فهمها المسلمون على النبي (ص)^{١٣٨}.

وعلى ذلك فلو جبه الإعجاز القرآني تبدو في الفاطه ومعانيه ونظمه وثرافيه، وغير ذلك من أوجه الإعجاز القوي. وكذا في شريعته التي أخرجت العرب بطاسة والجنس البشري بعامه من طور الهمجية الحيوانية إلى طور الإنسانية. وفي دقة خبره وصديق أطيافه فهو الفرقان الذي فرق بين الصالح والطالح، وهو التور الذي يضيء القلوب والعقول وينقي السرائر، وهو الذكر الحكيم المنزه عن الخطأ والتعريض^{١٣٩}.

ويقول: (فقد كان القرآن معجزة أي معجزة - كان معجراً بالفاظه ومعانيه واسلوبه ونظمه - لم يستطع أحد من العرب أن يحاكيه أسر المحاكاة. وكان معجراً بالآثاره التي ظهرت في حياة النبي والتي أظهرت فيها أنباء فائترة التي ظهرت بعد وفاة النبي، والتي لا يزال كثير منها ماثلاً إلى الآن وإلى آخر الدهر)^{١٤٠}... (وأخص مزاي القرآن أن الذين يشرؤونه أو يسمعونونه نون أن يؤمنوا به ويكونون على أنفسهم، فتلوهم خاشعة وأنواقهم راضية وعقولهم هي المعارضة الحكيمة، فهم حين يشرؤونه أو يسمعونونه يخالضون أنفسهم بطهرون الإباء ويضمرون الاستجابة)^{١٤١}... (فهو متواتر لا يجد الشك إلى شيء منه سبباً لم يختلف فيه المسلمون وإنما تناقلوه مجتمعين عليه، وتناقلوه مسرعاً ومكتوباً بجملة وفصله فوق الشك وفوق الجدل)^{١٤٢}.

ويوفق طه حسين في رفضه ما يسمى (الإعجاز العلمي للقرآن) مع الشيخ مصطفى المراغي (١٨٨١-١٩٥٥)^{١٤٣} ومصطفى عبدالرازق وعباس محمود العقاد^{١٤٤}، وغيرهم من الذين بينوا أن دعوة القرآن للتأمل والتدبر والتفكير والتعلم التي ذكرت في أكثر من آياته لا تعني أبداً أن القرآن كتاب فلسفة أو كتاب علم بالمعنى المتعارف عليه، بل هو يحوي الحكمة والعلم الإلهي اللذين لا يمكن ربطهما أو مساواتهما بنتاج العقل الإنساني الذي هو في حقيقته لعبة من خلقه واحد أبداً حاله.

٣ - الدين والتعليم

رفض طه حسين دعوة سلامة موسى وغيره من التفريريين العلمانيين الذين دعوا إلى حذف الشريعة الدينية أو تهيميشها في برامج التعليم إيماناً منه بأن دراسة القرآن بخاصة، والقيم الدينية بعمامة هي التي تضمن للمجتمع تماسكه، والأخلاق سموها، وللعقل اعتداله، وللشعر مشخصاته، ذلك فضلاً عن حياة اللغة العربية التي لا يمكن الحفاظ عليها بمنأى عن القرآن، ويقول: (ثم لم يكتب الحكم الأجانب بهذا كله، ولكنهم جهلوا اللغة العربية فلم يقدروها حق قدرها، ولم يلتفتوا إلى أنها لغة القرآن والسنة والثقافة، وأن إعمالها إعمال لهذا كله. وأن عافية هذا الإعمال إنما هي الجهل، جهل الذين أولاً، وجهل الثقافة والطم ثانياً، والانتهاه آخر الأمر إلى أن تقوم أمور الناس على الجهل الذي ينافس العلم. وعلى الجهل الآخر الذي ينافس العلم والآلة ويكبح الشهوة ويهبط النفس، وأخذها في أمرها كله بالحق والعدل والمساواة بين الناس، وإداء الواجبات مهما ثقلت. وإلى الجهل بدين المسلمين صارت أمور المسلمين آخر الأمور، جهل الحكم شئون الدين وشئون الثقافة والطم فلم يخلصوا بشر الدين والثقافة والعلم فانتهى أمر الأمة نفسها إلى الجهل العام. وعن هذا الجهل العام نشأ الشر الذي يحاول المسلمون في هذا العصر الجديد أن يخلصوا منه فلم يخلصوا من ذلك بعض ما يريدون إلا بأشقى المشقة وأعظم العهد)^{١٢١}.

كما ذهب إلى أن انحسار الحضارة الإسلامية لا يرجع إلى ارتكاب أهلها إلى قولهم الديني كما يزعم بعض المستشرقين، بل يرجع في المقام الأول إلى فساد برامج التعليم في الأزهر، وإلى جهل شيوخه بحقيقة التراث الإسلامي، وتجاهلهم العلوم العقلية والعلوم الطبيعية، وتفضيلهم الكتب الطوال والشروح والحواشي، وغيرها من المصنفات التي تعهد الذهن في حفظها وتحميلها.

وكان يعلم بأن يكون من الأزهريين طبيب، وجغرافي، وداعية يجيد اللغات الأجنبية، وفتية لا يجهل المذاهب الفلسفية، ولا يعجزه فهم النظريات العلمية الحديثة، وكان يدعو في الوقت نفسه إلى العناية بدراسة التراث الإسلامي في الجامعة المصرية على يد معلمين مصريين بمنأى عن آفاهيم المستشرقين ومسلحيهم ولعصبيهم الهنسي للشيوعية الناشئة الكشفت عن ذخائر هذا التراث، وإبراز إيجابياته، والذود عن الإسلام بمنطق العقل بدلاً من الأسلوب الخطابي العاطفي.

ويقول: (أليس يحسن؟ أليس يجب، على علماء الإسلام في مصر أن يبتذلوا ما يمتلكون من

جهد وفوقه ليكونوا كغيرهم من رجال الدين؛ ليكون منهم المؤرخ والجغرافي وعالم الكيمياء وعالم الطبيعة والفلكي (وإنما أريد الفلكي الحديث). كما أريد إذا ذكرت المشتغل بالطبيعة من لا يكتفي بدرسها في إشارات ابن سينا^(٦٤٤)... (إلا أنني من طغماء الإسلام، ولو أن لي كلمة مسموعة بين علماء الإسلام لأثرت وأجعت في الاقتراح أن تدرس اللغات الأجنبية الإسلامية في الأزهر الشريف، وأن تكون هناك فصول تخصص في درس الفارسية، وأخرى في درس التركية، وأخرى في درس اللغات الإسلامية)^(٦٤٥)... (لئن قال العلماء - يعني علماء الأزهر - بين اثنين إما أن يشاربوا بين أنفسهم وبين العصر الذي يعيشون فيه، وأن يصحوا كغيرهم من الناس يمشون بما يشر به معاصروهم، وإما أن يستندوا لهذا اليوم الذي ليس منه بد - والذي يعيشون فيه حالة على الجماعة المصرية لا يرحس منهم خير، ولا يضرهم في نفع)^(٦٤٦)... (وليس من شك في أن طبيعة الحياة المصرية تقتضي أن تعنى كلية الآداب عناية خاصة بالدراسات الإسلامية على نحو علمي صحيح لأن كلية الآداب متصلة بالحياة العلمية الأوروبية، وهي تعرف جهود المستشرقين في الدراسات الإسلامية. ومن الحق عليها أن تأخذ بنصيبها من هذه الدراسات انطلاقاً بين جهود مصر التي تولى نفسها زمامة البلاد الإسلامية. ومن جهود الأمم الأوروبية الأخرى. ولعلها تستطيع أن تبذل من الجهد في هذه الدراسات بما يعجز الأجانب عن بذله. وأن توافق إلى ضائق لا يستطيع الأجانب أن يوافقوا إليها. ولعلها تستطيع أن تزداد كثيراً من خطا الأجانب في ذات الإسلام ولعلها تستطيع أن تتبين وتبين للناس ما كان للحضارة الإسلامية من صلة بالحضارة الأوروبية الحديثة. ومن تأثير فيها. ولعلها تستطيع آخر الأمر أن تحيي من الأثر الإسلامية في العلوم والآداب ما لا يزال في حاجة إلى الحياة)^(٦٤٧).

ويأمل مفكرنا في حرصه على عدم فصل الدين عن المؤسسات التعليمية مع معظم رواد مدرسة النهضة من أمثال استاذ أحمد لطفي السيد ورفاقه إسماعيل مظهر ومحمد حسين هيكل وهم جميعاً يختلفون مع شبلي شميل (١٨٥٢-١٩١٧) وسلامة موسى ومحمود عزمي وأحمد زكي أبو شادي (١٨٩٢-١٩٥٥)، وغيرهم من العلمانيين الذين رفضوا درج الدين ضمن برامج التعليم اتصلاً بضرورة الفكر ثارة، وعسيرة لتنظيم التعليمية الغربية ثارة ثانية، وحفاظاً على الوحدة الوطنية ثارة^(٦٤٨).

٤ - الدين والسياسة والمصالحات الإزهابية

على الرغم من انشغاله طه حسين في بداية حياته السياسية تحت لواء الحزب

الوطني حيث إيمانه العميق بفكر أستاذه عبدالعزیز جابر^(١٠٠)، فإننا لا نجد ثراً في كتاباته عن تأييده للرابطة العثمانية، أو لتنظيم الخلافة، ويرد ذلك إلى قناعته الشخصية بفكر لطفي السيد ومدرسته المتمثلة في حزب الأمة، ثم حزب الأحرار الدستوريين، تلك المدرسة التي كانت تدعو إلى فصل الدين عن أمور السياسة، واعتبار نظام الخلافة نظاماً سياسياً فرضته ظروف اجتماعية وثقافية معينة، ومن ثم يمكن تغييره واستبداله بالنظم الحديثة^(١٠١).

ويصرح طه حسين بأنه قرأ كتاب «الإسلام وأصول الحكم» للشيخ علي عبد الرزاق قبل صدوره ثلاث مرات، وأنه أجرى عليه العديد من التعديلات بعد مواظبة صاحبه^(١٠٢). ويصرح كذلك بأنه كان ولم يزل من أوائل أعضاء حزب الأحرار الدستوريين الذين حرصوا على أن يكون الإسلام المفسر الأول للتشريع في صياغة مواد الدستور^(١٠٣) إيماناً منه بأن الدين لم يلف أمام حركة التطور التي يقتضيها التقدم والعمران.

ويبدو مما تقدم مدى حرصه على نقاء الثنائية بين الدين والعلم فهو لم يوافق بعض المثبتين للغرب في استبعاد الشريعة الإسلامية عن ميدان السياسة وجعل مصر دولة علمانية، ويبدو ذلك في قوله: **(وما كل الإسلام ليسبح الإله ولا يسمح للملحد أن يعلن إلهه وحده على الدين وأحكامه مرتبة مبروعة في الإسلام)**^(١٠٤).

ومع احترام طه حسين لاعتدال الشريعة الإسلامية، وحرصه على عدم نقضها في ميدان السياسة أو الاحتجاج بحدود في الوقت نفسه بظن من رفضه ما يسمى بالإسلام السياسي أو الاستيلاء على الحكم عن طريق الإرهاب الممنهون تحت عباءة الإسلام مؤكداً أن العنف وسفك الدماء وتهديد الأمن يتناقض مع طبيعة الإسلام من جهة، وجبهة المصريين الضخمة من جهة أخرى، ويرى أن الجماعات الإرهابية ما هي إلا عصابات ماجورة تعمل ضد مصلحة الإسلام ومصر معاً، وأن دعوتهم ما هي إلا دعوى سياسية هدفها الأول الترشب على الحكم والاستيلاء على السلطة، وليس نصرة الإسلام كما يزعمون، ويقول: (ما هذه الأسلحة وما هذه الذخيرة التي تدخر في بيوت الأحياء وفي قبور الموتى؟ ما هذا المكر الذي يكر، وما هذه التخطيط التي تدبر، وما هذا الكيد الذي يكاد؟ لم كل هذا الشر ولم كل هذا المكر؟ ولم رخصت حياة المصريين على المصريين...؟ يقال إن حياة المصريين إنما رخصت على المصريين بأمر الإسلام الذي لم يحرم شيئاً كما حرم القتل، ولم يأمر بشيء كما أمر بالتعاون على البر والتقوى، ولم يته عن شيء كما نهى عن التعاون على الإثم والمعدون، ولم يرض في شيء كما رغب في

العدل والإحسان والبر، ولم ينفر من شيء كما نفر من الفحشاء والمنكر والبغي. هيئات أن الإسلام لا يأمر بأخبار الموت للمسلمين، وإنما يحرم دماء المسلمين متى شهدوا أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله ... لم يأت هذا الشر الذي نشط به مصر الآن من طبيعة المصريين لأنها هي نفسها خير، ولا من طبيعة الإسلام لأنه أصبح وأظهر من ذلك، وإنما جاء من هذه العنوى - يصفى عنوى الإرهاب - ... (وإني لأحذر في الأعقاب التي كان يمكن أن تلم بهذا الوطن لو تم للمجرمين ما ذهبوا، فلا أكاد أبيت للتفكير فيها. فقد كان أسير هذه الأعقاب الحرب الداخلية بين المواطنين، كان أسير هذه الأعقاب أن يثار الكرام من المصريين لقضى مصر، وأن يصبح بأس المصريين بينهم شديداً، وأن يصفى بعضهم دماء بعض، وأن ينتهك بعضهم حرمة بعض ... أعداء هو الذي كان يريد أن أولئك المجرمون، أم هم لم يريدوا شيئاً، ولم يشكروا في شيء، وإنما أهدمهم أنفسهم، وملاكهم شوائهم، وداغدغهم شوائهم إلى الشر في غير تدبير ولا تدبير)^(١٩).

وتكشف مناقشة طه حسين لقضايا الدين والعلم عن أصداء فكرة البناء على القنينة في فكره ومشروعه التجديدي، الأمر الذي يؤكد السياق لرائته وتوابع مقدماتها مع نتائجها. فإننا لا نجد في كتاباته نكوصاً أو نكوصاً بطلاناً إسلامياً، ولا اضطراباً أو تناقضاً يمكنك تلمسها.

بل على العكس من ذلك تماماً فقد جاءت أفكاره متراصة لبيان موضوع أن طبيعة العلاقة بين الدين والعلم هي علاقة التناقل بلغة المناقشة التي لا يمكن الجمع بين طرفيها في سياق واحد، ولا تقضى أحدهما، أو مصادرته لصالح الآخر - إيماناً منه - بعد استقراء واقع لطبيعة الناس على وجه الخصوص - أن عوزهم للدين الراسخ فيهم لا يقل عن حاجتهم للعالم والتمدن.

ونخلص من ذلك كله إلى أن طه حسين لم يكن فيلسوفاً شأن ديكرت لتقتبس عنه ملوحياً للفرد والتحول من ابتداعه، ولم يكن منظراً أو مفكرين في مناقشته لقضايا التراث بخاصة، وتصدية الإشكالية العلاقة بين الدين والعلم بخاصة.

كما أنه لم يرد قيمة فولكير أو سان سيمون في صياغة برنامجيه التويري، ولم يعالج الجمهور في إيمانه على الحقائق الإيمانية، والحقائق الفلسفية، والعلمية، والاعتراف بصحتها مع عدم الخلط بينها.

فلم يكن طه حسين إلا مجتهداً مستنبطاً ابتضع من الغرب ما يميته على دراسة تراثه

وتقويمه، وإصلاح ما أسس في مجتمعه. تأثر بالبن خلدون وأبي العلاء ثأثره بفلسفة التنوير في الغرب، واستفاد من منهج محمد عبده وعبد العزيز جابريش ولطفي السيد استفادته من نابلي وغيره من المستشرقين الذين تلمذ عليهم.

وفي هذا الإطار العملي يجب أن ندرس طه حسين لتكشف عن مواطن الأصالة والابتكار في نهجه في التجديد والإصلاح. واعتقد أني أختلف في ذلك معظم الدراسات المعاصرة لفكر طه حسين، ولا سيما تلك التي تناولته من زاوية فلسفية، ويمثل ذلك الخلاف في: محاولة تأويل أصحائها لفكر طه حسين تأويلاً فلسفياً خالصاً لا يتناسب مع طبيعة كتاباته وصياغة أفكاره، ولعلها ترمي من ذلك إلى أمور،^١ أولها: البرهنة على وجود حركة تنوير عربية محكية لحركة التنوير الأوروبية حالت السلطة القبلية والسياسية وانعدام الوعي بين الجمهور والتزود وتكوس المفكرين بينها وبين التضح والاكتمال،^٢

وثانيهما: إثبات أن العقلية المصرية على وجه الخصوص عقلية تقليدية، رجعية في اتجاهها المحافظ، نوعية في اتجاهها الميكل، إنسانية في اتجاهها المستنير. وكان الحائل بين نهضة مصر ورفضها ونضج أريحية أبنائها هو الدين.

فقد ذهب بعض الزوايات إلى أن شكوك طه حسين في الشعر الجاهلي لم تكن إلا شكوكاً في الموروث الديني، وأنه قد عاد في كتاباته المتأخرة إلى مهادة الرأي العام حتى لا يكون انمزالياً فحاول إيهامهم بإمكانية الإبقاء على الحقائق الإيمانية والعقلية العلمية في خطابه التنويري، محاولاً بذلك المصالحة بين العقل والواقع، وأنه كان أقرب للفلاسفة الوهميين في مناقشته لطبيعة العلاقة بين الدين والعلم. بيد أنه لم يستطع التخلص من عبائه الأشمية التي حالت بينه وبين الثورة الروادكالية التي كان ينشدها.^٣

وإن موقفه من الشعر الجاهلي يكشف عن سانسيمونية التي آمن بها بعد عودته من باريس تلك النزعة التي أراد أن يطبقها على كل الموروثات بما في ذلك الدين، ويرد صاعب هذه الدراسة استنتاجاته إلى بعض شذرات لطله حسين عرض فيها أفكار دور كاهن وفلسفة صان سيمون.^٤

وراق لبعض هذه الدراسات وصف مشروعي الإصلاح السياسي والتربوي عند طه حسين بأنهما قد نهضا على مقولة فكرية جوهرية قوامها وحدة العقل الإنساني كتنتاج

١- وذلك في كتابه الأيام (المجموعة الكاملة) - المجلد الأول، ص ١٦٨، ١٦٩.

حضاري عام، تمثل تاريخياً بالفلسفة اليونانية، وحديثاً بالحضارة الأوروبية، لا يمكن للذين فيها مسيحياً كان أم إسلامياً^(١٩).

وأنا مع الرأي القائل إن عقل هذا الخط في مثل هاتيك الدراسات يرجع إلى صعيد من الأمور منها ذاتية الباحثين وانتماسهم إلى فلاحين، وملاحين، بمنأى عن الحيدة والموضوعية التي يجب أن يتحلّى بها الفلاح والملاحين، وكذا الأحكام العسيفة المتعجّلة والقوالب الجاهزة التي يزيدها الباحثون حبكها على المفكر قبل قراءة أفكاره والوقوف على كل كتاباته^(٢٠).

ويقترض لي أنه من الواجب على الباحث أن يبدأ موضوعه وهو على جهل به فإن لم يتعبأ له هذا الجهل وجب أن يسطّعه فيجاهل موضوعه ويحاول أن يلمس كل ما يعرفه بشأنه، فلا يطبع في مستهل دراسته رأياً، ويعمل طوال بحثه على تأييده أو نقضه، فإن ذلك من شأنه أن يفتت الباحث لكل ما يؤيد وجهة نظره، ويهميه عن كل ما يناقضها، ويبحث في عقله المشكك في أمرها^(٢١).



مستقبل النقد، حرية الفكر:

من إشكاليات المثاقفة في النقد الأدبي العربي الحديث

د. سعد الجازي

في العقد الثالث من القرن العشرين حدث اللقاء طويلاً وغني بالدلالة في الوقت نفسه بين الفهم من قامة الفكر والثقافة في سياقين مختلفين: اللقاء فكري تضمن - على الرغم من كونه اللقاء - قدراً من الاختلاف يفوق ما تضمنه من الاتفاق. ففي ذلك العقد انتقل على اهتمام الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل بالفلسفة الديكارتية التي اهتم بها طه حسين على النحو الذي نعرفه، لم يتضح مما كتبه كل منهما أي مفاضل ريمت بين تلك الاهتمامات - **والتي يور شلنجر ظل بينهما رغم الارتباط، ثم أي دلالات كلفت في الاهتمامات بالنسبة للسياق الذي أنتجت فيه المصوح، عاد زعيم الطاعنة (الفينومينولوجيا) هوسرل في محاضرة اللقاء في الشويبون بياريس عام ١٩٢٩ إلى الفيلسوف الفرنسي لتأكيد مبدأ أساسي في فلسفته، واستدعاء طه حسين - كما هو معروف - لدعم توجيهه السيجي المثالي في نقد الشعر الجاهلي وقهره من أوجه التراث العربي الإسلامي. وملاحظتي التالية لتطلق من مقارنة ما كتبه هذان العلمان في التواهما لديكارته، ونسعى من خلال استمرار المقارنة لنصوح بعض من تلاهما من المفكرين والنقاد في الغرب والعالم العربي إلى استكشاف بعض المشكلات التي وسعت التعامل النقدي الأدبي العربي الحديث مع الغرب كمشكلة السياق الذي حكم ذلك النقد ماحتيا، وبعد بمواصلة التحكم به مستقبلاً أو في المستقبل المنظور على الأقل. فلا بد أن ثمة مغزى وأهمية لأن يقوم هوسرل وطه حسين، اللذين أسسا لتيارات فكرية نقدية بل وأدبية مهمة في بيئتهما الثقافية، باستعادة فيلسوف المثالية في القرن السابع عشر، ومع أن اهتمام هذه الورقة لن يتجه إلى هوسرل، فإن التوقف عند الفيلسوف الألماني يفتح هذه الملاحظات فرصة للمقارنة بين ما يبحث عنه فيلسوف أوروبي عند**

فيلسوف أوروبي آخر سابق له، وما يبحث عنه عند الفيلسوف القديم ناعمة ناقد ومؤرخ أدبي ينتمي إلى سبيل ثقافي مغاير كالعالم العربي.

وإن كان من أهمية للمقارنة التي تتضمنها هذه الملاحظات فإنها تأتي من حيث هي نتيجة التوافق عند مفصل إشكالي هي علاقة النقد العربي بالنقد الأوروبي أو الغربي إجمالاً. مفصل يتحكم بمحور العلاقة العربية الأوروبية على مستويات مختلفة منها النقد الأدبي، ومنها الأدب، بل ومنها الثقافة العربية عموماً من حيث هي تدخل مع الثقافة الغربية في علاقة لامتناه مناه. والهدف هو الكشف عن ذلك المفصل في وقت يسعى فيه النقد الأدبي العربي للتعرف على مشكلاته وتوجهاته بعد مرور ما يقرب من القرن منذ حركة الإحياء التي اكتسبت الكثير من قوتها ومشكلاتها الرئيسية في الوقت نفسه من علاقتها بالثقافة الغربية. لقد كانت تلك الثقافة الغربية والآنزال فدونا الإشكالي الذي يسعى البعض إلى رفضه مستعياً بالترادف، وسعى البعض الآخر إلى التصالح معه تحت صيغة التراث نفسه أحياناً، وتحت صيغة تراث آخر أحياناً أخرى. هو التراث الإنساني ومفاهيم كالتعاليم أو العولمة ووحدة العلم والثقافة الإنسانية وما إلى ذلك. لكننا نعلم أن ذلك لم يجد كثيراً لأنه حتى التراث لم يستطع المقاء بعيداً عن التأثير الغربي في تعريفه وهيمه. وما محاولة طه حسين إكسبون التراث بلعلاقة بالشعر الجاهلي إلا مثال حي على ذلك الاشتباك مع الثقافة الغربية حتى في واحدة من أكثر المسائل خصوصية في الثقافة العربية.

ديكارت بين طه حسين وهوسرل

شهدت نهاية العقد الثالث من القرن العشرين لحظة اللقاء الفريدة التي ربطت ما بين هوسرل وطه حسين من جهة، والفيلسوف الفرنسي ديكارت من جهة أخرى. انشأ هوسرل في باريس عام ١٩٢٦ محاضرتين متجاورتين فيما بعد، ونشرت تحت عنوان واحد هو *أملاط ديكارتية* مقدمة للنيوومينولوجيا. وتناول طه حسين الفيلسوف الفرنسي في كتابه المعروف *في الشعر الجاهلي* الذي نشر عام ١٩٢٦ لأن خلال كتاب التأملاط، وإنما من خلال كتاب المنهج، لكن المهم هو هذه الاستمادة لديكارت. وفي الاستمادتين سمة مشتركة أولى هي الشعور بتأزم ثقافي يستدعي مثل تلك العودة، تأزم جعل كلا المشركون على اختلاف نوع التفكير الذي اتسم به كل منهما، بلجان إلى ديكارت كمفتاح للحل. وديكارت بالنسبة لكليهما رمز لمقلانية مستكملة، ومنهج من مناهج التفكير أن أن

يستعاد، لكن بين العودتين وأهدافهما والمفاهيم المحيطة بهما بون شاسع هو في القدير ما يحصل الثقافتين الأوروبية والعربية، وما ترسم في فجوته سمات الاختلاف في الظروف والتوجهات، وهو أيضا ما يجمع تلكا الثقافتين في لحظتين تاريخيتين ربطت مسیر إحداهما بالأخرى.

ولو توغلنا عند هوسرل أولا لوجدنا أنه طرح رؤيته لديكارت في ظروف بالغة التآزم في أوروبا على المستويين السياسي والعسكري، فقد كانت أوروبا قد انتهت للتو من الحرب المدمرة الأولى، والشدات فشهد التوترات التي أعقبتها والتي أدت مع مطلع الثلاثينيات إلى تسلط النازية للسلطة. الأمر الذي كان مطلقا بالنسبة لفيلسوف من أبرين يهوديين، شير أن هوسرل كان مطاربا أيضا بتآزم من نوع آخر وبالحظ الخطورة بالنسبة له، ذلك هو التآزم الثقافي المتمثل في حلول ما أسماه هوسرل بدالاب الفلسفي أو الكتابات الفلسفية بدلا من الفلسفة الحقيقية، أو حلول مجموعة من أسئلة الفلسفة بدلا من الفلاسفة، وهو ما اعتبره هوسرل لروبا هي الحالة التي وصلت إليها الفلسفة والعلوم المعاصرة: الإنسانية ملها بوجه خاص، واستند الصاحة إلى عملية إصلاحية صعبة تعيد تأسيس البناء، وجاءت ظاهراتية هوسرل كتوجه عقائلي أو تكنولوجي يعد بعثالته ومصراته المسيحية إلى يكون الإصلاح المنظور، فقام ذلك منطلق وقضة هوسرل في باريس حين واج يستدعي رائد العقلانية الأوروبية الحديثة الذي سبق أن واجه مشكلة مشابهة تحمله أنموذجا مفيدا للتأمل والاحتذاء مع اختلاف التوجه بين الفيلسوفين بوجه عام. وقد أبرز هوسرل ذلك الاختلاف في تأكيده على أنه لا يدعو إلى إعادة إثني مضمون التاملات الديكارتية، وإنما إلى العودة إليها كآتمودج في التأمل، أي كمنهج عقائلي عام يمدد هوسرل مقدمة للاستغلاء الذاتي Transcendental Subjectivism الذي تقوم عليه الفلسفة الظاهراتية. يريد هوسرل، شصير آخر، أن يعود لا إلى محتوى الفلسفة الديكارتية، وإنما إلى روحها، العروج التي صوف «تكتشف» (في أعمال ديكارت) وللمرة الأولى عن المعنى الحقيقي المرجوع الضروي إلى الذات...^{٢١}.

هذه العودة إلى الذات التي أشار إليها هوسرل لا تنوقف دالكتها عند المعنى الفردي أو الابدستولوجي الفردي، وإنما تكتسب في السياقات التاريخي الذي طرحت فيه والذي يؤكد سياقات هوسرلي آخر دلالة ثقافية مهمة، فعين يوضع ذلك التراجع إلى الذات في سياق ما يعرف بالفينومينولوجيا الثقافية الهوسرلية فإنه لن يعني غير إعفاء ما أسماه الفيلسوف الألماني هبما بعد «العناية الكاملة Inexact exactely لأوروبا، أي العروج

الفاعلة التي تحفظ استقلال أوروبا وتنفذها، والتي تحتضن الجماعات الإنسانية الأخرى إلى أوروبا نفسها باستمرار. بينما نحن، لو فهمنا أنفسنا كما ينبغي، فإن نهج (Indoency) الهند، على سبيل المثال (هوسرل ١٩٥٧)^{١٤}، لقد أراد هوسرل إذا أن يتخذ أوروبا من تاريخها باستعادة اللحظة التاريخية الشكرية التي اتخذ فيها ديكارت خياره العقلاني القادر على إعادة أوروبا إلى ذاتها. فدعوته إذا دعوة تراثية سلفية بالمعنى الأساسي للكلمة. دعوة العودة إلى ماضٍ قاهر على بحث روح التفوق التي رأى الفيلسوف الألماني ناصليها في أوروبا على الرغم من غيابها المؤقت بالاعتراف العلوم والفلسفة عن خطها، وتأثير الضربات الهمجية العسكرية في الحرب الأولى.

هذا الموقع المتفوق لأوروبا كان منطلقاً لخطه حسين في دعوته المعروفة لإعادة النظر في صحة الشعر التعاطلي وغيره من خلال المنهج الديكارتي. فمن كسب سواء رخصنا أم كرهنا فلا بد من أن ننأى بهذا المنهج في بحثنا الطغي والأدبي كما تأثر من قبلنا به أهل الغرب. ولابد من أن نسطع في نقد أواننا وتاريخنا كما استطع أهل الغرب في نقد أوانهم وتاريخهم. ذلك لأن غنيلتنا قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغير وتصبح غريبة، أو أقل أقرب إلى الغريبة عنها إلى الشريعة^{١٥} (في الشعر الجاهلي ١٥). ولعل من الواضح أن خطه حسين لم يرد من ديكارت، فلسفته وموقفه الوجودي والمعرفي (الإستمولوجي) بقدر ما أراد حضوره الرمزي. أراد من خلال أوروبية ديكارت أن يكرس ذاتاً ثقافية منازرة لتساعد على التخلص من عبء التقديس لبعض نصوص التراث العربي الإسلامي. كما يذكرنا عبد الله المروزي في تسلاته: «أفلم يكن يريد بالآخرى تشكيك العرب في ماضيهم ومهاجمة إعرافهم الذاتي بتراثهم، لكي يشق الطريق لإصلاحات ليبرالية أجنبية الجوهري، فكانت تستثير لهذا السبب حالات مقاومة شديدة»^{١٦}.

شبه إذا بين هوسرل ومكة حسين في انطلاقهما من موقف براغماتي أساسي، موقف استعمار للتاريخ لتجاوز حالة التزم ثقافي. ديكارت هو الحل بوضفه ومراعاته مبتدأ، وتراثاً فلسفياً أو ثقافياً مغاوراً. هذا بالإضافة طبعاً إلى تأكيد الخطاب «الطغي حسيني» لمقولة هوسرل بشأن تفوق أوروبا وحاجة خير الأوروبيين للتأوير (في مقابل عدم الاحتياج الأوروبي للهند، كما يقول هوسرل). لكن هذا التشابه يطغى على اختلاف لا ينبغي تغييبه والهاون به. فالتزام هنا غير التزم هناك، وحضور ديكارت في أحد الصياغتين غيره في الأخر. هوسرل حين يستعيد ديكارت فإنما يستعيد مفكراً من

السياق الحضاري والفلسفي نفسه، ويسعى إلى تجديد الحياة في تراثه فلسفي متجاسس ومتصل زماماً ومكاناً، فديكارته بالنسبة لرائد الطاعناتية يمثل التفكير الفلسفي الأوروبي الصحيح لذا فالتراث الذي يمثله المفكر الفرنسي هو التراث الفلسفي الأوروبي الذي كان ينتقع بتأريخات القرن التاسع عشر. لكن استعادة طه حسين لتطوي في المنال على كسو السياق الثقافي بأكمله لاستبعاد شق فكري يتخطى رموز الثقافة العربية، الذين كانوا أيضاً من رموز العقلانية فيها، كالجاحظ، والكندي، وابن رشد إلى مفكر من شق فكري وثقافي مغاير تماماً أو «أجنبي» كما يعبر العربي، هذا التسق لا يتوقف عند كونه أوروبياً في عديده الثقافي، والإنسي، بل إنه مشتق بالتأريخ الأوروبي لنفسه. فديكارته بالنسبة لطله حسين هو أوروبا، وليس هناك ما يشير إلى أهمية كون ديكارته من القرن السابع عشر أو التاسع عشر، يتضح ذلك في ناحيتين:

الأولى: أن طه حسين لم يكن يعنيه كثيراً ما كان يشكو منه هوسرل وغيره من تلمذ تهميشه أوروبا ما بعد الحرب الأولى، ويحصلها من تلك الزاوية في حالة سيئة لمن يريد اعتناء نموذجها الحضاري، فطى الرغم من لغة هوسرل وغيره من الأوروبيين أنذاك بتفوقهم الحضاري، وكون أوروبا تطرح النموذج الذي تحتاحه الشعوب الأخرى فإن تلتخصيصهم للموضع الأوروبي في النموذج التي كان هوسرل يحاضر قائماً بوعي بأنهم لم يكونوا لينصحو الشعوب الأخرى بتمثل النجربة الأوروبية في تلك المرحلة تبعدها، فمن وجهة نظر هوسرل كانت أوروبا غائبة عن «غايها الكامنة» التي تمثلها التطوق وتشد الآخرين إلى التأروب، فهي ذلك الغياب سد ذلك النوع من العقلانية الذي كان يشكو منه هوسرل وبعض معاصريه. النوع الذي خيم على أوروبا وأدى إلى هيمنة التفكير الإمبريقي الموضوعي الضيق الأخق في تهميشه لذات كطريق للمعرفة، وخصره الحقيقة في معرفة ما هو خارج الذات، حسب تطويع هوسرل في الفلسفة والزوجة الإنسان الأوروبي^{١٢}، بينما السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة - حسب ما يراء فيلسوف الطاعناتية - هو الذات مجردة من كل شيء لتكون معياراً بالتالي للتصرف على العالم تصرفاً لا تشوبه شائبة من شك، والمصروف أن طه حسين لم يكتشفه، بتجديد العقلانية التي يريد، أو بالذالات المعقدة للعقل والعقلانية، وهو لا يلام على هذا لأن انتشاله ليس فلسفياً، والأقرب هو أنه أراد المعنى الأساسي للعقلانية وهو الاعتماد على العقل والمنطق بدلاً من العاطفة والخرافة.

الثانية: أن طه حسين لم يبد أيضاً ما يشير إلى اعتماده - أو حتى وعيه - بأن

ديكارت لم يتدرج منهج الشك في الأساس إلا للوصول إلى يقين يدحض به تيارا شكوكيا ساد في عصر النهضة عند أمثال إيراسموس ومونثين (أو مونتاني Montaigne) اعتادا للشك الذي عرف به الفيلسوف اليوناني بيرون الأيلي حوالي القرن الرابع قبل الميلاد. وينسب إليه فيما يعرف بـ «البهرونية Pyrrhonism». كما يذكرنا بعض من درسوا هذا الموضوع من الباحثين الغربيين مثل: صاحب كتاب تاريخ مذهب الشك من إيراسموس إلى مينيوزا، وصاحب كتاب ديكارت ضد أصحاب مذهب الشك^(١). بل إن المعروف عن ديكارت هو تدمته الكاثوليكي الذي كان هاجسا وراء شكوكيته الباحثة عن اليقين العقلاني بوجود الله، كما تمثل ذلك في تدليله المشهور على ذلك الوجود. وله حسين في هذا مختلف جدا عن هوسول الذي انطلق من إدراك المضمون الفلسفي للميكانيكية، وأعلن عدم حاجته إليها.

لقد جاء التوظيف عند طه حسين جزئيا وغير دقيق في تمثله للمنهج الديكارتى، مما أنتج بالتالي تيارا إيديولوجيا غائما للتشافة الأوروبية^(٢). كما أنه توظيف قام على تجاهل السياق الذي نشأ فيه المنهج وما يحيط ذلك من خصائص وينتج من مشكلات. وكما سنرى فقد ظلت هاتان الميقتان من التوظيف، الطح حسيني، غياب الدقة، والخروج من السياق، ضمن المسمى الجامعي العام المنطبق إلى أوروبا في صميم الثقافة العربية للمذاهب النقدية الغربية عند الكثيرين سواء كانوا من القواد أو من المتأخرين. يشول صلاح فضل، «شعنا في التعرف على هذه المذاهب (النقدية)، وخطع بحثنا لتأثيرها، فحدث أهم سميتين لها، وهما تجذرها في الواقع المعنوي المباشر، استجابة لظهور الداعلي ومعطيات ذاكرته التاريخية، كما حدثت عنصر التعاطي في خط زمني مستقيم، فطلت أمشاحها بنا دفعة واحدة، وتحوالت من مذاهب تعتمد على مركزات فلسفية متكاملة ومبادئ نظرية مثالية إلى بعض الاختراقات القودية، والتزامات المحدودة الأثر، وعلقت كلها متزامنة على إعادة تريب مجالنا الأدبي، وترجيح إتجاهه»^(٣). غير أن هذه الحالة التاريخية من طوحس المتألفة لم تعد قائمة. كما نخضع من كلام صلاح فضل نفسه في موضع تال من محاضراته حول «إشكالية المنهج في النقد الحديث». فهو يتحدث عن تحول جذري في منظور النقد، تحول يتركز «في استقلاله المنهجي عن الأدب، واعتماد على معطيات تحليلية، ومنطقات علمية، ترتبط بتطور العلوم الإنسانية، وتصلح للتطبيق على أي إبداع أدبي دون تمييز في الزمان والمكان» (نفسه ٣٩٥). إنا إذا أمام تهرير آخر للذهاب إلى

الغريب تبرز بشكل تغريب الذات أو أوروبا بالدخول في عالمية تكتسب مرميتها من خلال الغرب، وتنتج عن انفعال العلمي من الأدبي في النقد الغربي، ولست أدري كيف يمكن تمييز هذا الاستبدال؟ وهل يحل الانفعال المشار إليه بين النقد والأدب مشكلة التدخل الثقافي التبريسي الميسر الذي يشير إليه فضل في بداية معاصرته؟

إن الانفعال العلمي (أي النزاع إلى العلمية) بين النقد والأدب، أو ظهور الشخصية العلمية للنقد، الذي يشير إليه فضل هو ما بدا أنه سيحدث فعلاً في أوروبا وأمريكا في أواسط هذا القرن، لاسيما في إحصائيات الأسلوبية وفي الرسوم البيانية وأشجار التراكيب والدلالات البنيوية التي استمدت الكثير من شخصيتها العلمية من مكتسبات السانيات. لكن تلك الذروة ما لبثت أن تطلعت تحت مطروق عدة لعل أبرزها مطروقة الفكر ما بعد البنيوي وما بعد الحداثي وفي مقدمته التوجه التوقضي. المطروقة التي بطور الثمانيات كانت قد دمورت وثوقية العلم الأسلوبية/البنيوية، وأدخلت النقد في طياء خلق محطته توجيات أخرى أقل ثقة بإمكانات الوصول إلى العلمية. غير إن النقاد العربي في التسعينيات لا يزال يتحدث عن المرحلة السابقة، وكأنه يؤكد بذلك مصداقية النتيجة التي توصل إليها عبد الله المحوي في ملاحظته على المثقفين والمفكرين العرب في مطلع القرن الأخير (أخيراً) **تتلاقى هموم العرب**. كما يقول: من آراء البسيطية غريبة، صعباً، وهكذا فإن كل شيء يجري كما لو أن الشرق لدى محاولته فهم ذاته، جعل من ذاته عالم أثار، مستهدفاً أشكال الوعي الغربي المتحطّط، يتضح ذلك في العديد من محاولات الإفادة العربية من النقد الغربي المعاصر، لاسيما اتجاهات مثل الأسلوبية التي عرف بها صلاح فضل وغيره، ومثل البنيوية والماركسية التي اشتهر بها آخرون في تأويلات أخرى ربما عرفها أصحابها كالتحامات مع ما هو عالمي وعلمي وتقدمي، وبالتالي متجاوز لحدود الزمان والمكان، وإن كان الأقرب هو أنها لم تتفهم إلا بما هو أوروبي بالمعنى الذي أشار إليه هوسرل.

في بنية هذه الورقة سأكون وفقة رئيسة عند بعض محاولات الإفادة هذه في النقد الأدبي من حيث هي تبرز بعض خصائص الثقافة النقدية العربية مع مناهج غربية محددة، وأيضاً من حيث هي تساعد على تبين الصورة الكلية لتوجهات النقد العربي الحديث في سعيه للنمو من خلال ما يطرحه النقد الغربي. وفي بدء هذه المناقشة لابد من الإشارة إلى أن نقد هذه المساعي لا يعني عدم إدراك أهمية الهدف الذي تسعى إليه. ولا غياب التعاطف مع محاولاتها، فهي المحاولات التي تشكل صلب النقد العربي

الحديث. كما أن الورقة لا تغفل الأهمية الإجمالية لما أنتجه أولئك من نقد لاسيما العملي منه، فما فيها من نقد محصور في الكيفية التي قوبلت بها مناهج معروفة. إنها مناقشة تتألمس على الوعي لا بعشوائية التفاعل فحسب، بل منعية والحاجة الماسة إليه. لكن إضاح هذا وثاقه لا يعني في المقابل تغييب الموقف النقدي من تلك المحاولات بإبراز خصائصها والتوقف عند مشكلاتها. ضمن حاجة ماسة إلى النقد وإلى نقد النقد، وهي تقديري أن هذا الأخير لم يصل في العالم العربي بعد إلى أشده دراسة وتحليل. لاسيما في الموقف إزاء تلك الحالة البائسة الأشكال التي تمثلها المداخلة مع الغرب، فما زالت الدراسات التي تقوم الحركة النقدية العربية قليلة بالنسبة إلى ما ينتج من نقد الأدب والثقافة عموما.

الأمثلة التي سأتناولها مستمدة في المقام الأول من توجه يارز في المشهد النقدي العربي الحديث هو النقد البنيوي. والمعروف أن البنيوية قد عرفت في العالم العربي مصورها الرئيسيتين: الشكلائي والتوليدي أو التكويني، لكن الصورة الأخيرة هي الأبرز وربما الأكثر شيوعا، سواء في المغرب أو **المشرق العربي**. ولذا فسيتركز النقاش حولها.. وسأبدأ ملاحظاتي هذه بتحديد أربع سمات رئيسية عامة ليس من الصعب تبينها للمنامل في تطور الخطاب الجدلي في النقد العربي الحديث. أثناء تعامله مع الفكر النقدي الغربي، ليس في كل ذلك الخطباء وإنما في جانبه كبير منه. كما أن ذلك يتضح في جانبه التطبيقي والإجرائي التطبيقي على الأعمال. وإن التسمت ملاحظات هذه الورقة على الجانب التطبيقي.

الأولى: السمة الأيديولوجية المتمثلة بسعي الناقد العربي إلى مقاربة الفكر التقليدي المحافظ في الثقافة العربية الإسلامية فيما يتصل بالنقد والأدب، وذلك بتوظيف خطاب جدلي ذي طابع ليبرالي أو تقدمي - بيماري.

الثاني: التنظر إلى الغرب بوصفه منطقة قيادة ثقافية للعالم ينتمي الاقتداء بها أو التعلم منها إما بوصف ذلك مميرا للتخلف والتقدم أو بوصف الثقافة الغربية إرقا إنسانيا مشتركا. وأن العلم لا يفرق بين شرق وغرب أو بوصف الغرب توجها تفرسه العولمة (globalization) التي تحول العالم إلى «قرية صغيرة» تحكمها مؤثرات واحدة، وغالبا ما تكون هذه الاعتبارات أو بعضها، مجتمعة ومتداخلة. وغالبا ما يقتضي الاقتناع هذه الناحية المطالبة بدقة التطبيق المنهجي ووضوحه.

الثالثة: السمة العملية البراهمة التي تؤدي إلى الابتعاد عن السياق المنهجي

والثقافي للمفاهيم والمناهج المستعملة إما جهلاً بها أو لعمى لها، وذلك إما تغليباً للمصلحة الذاتية - المحلية، أو عجزاً عن فهم الديال الأصلي واستيعاب النظر إليه. الزابعة: هي الاضطراب وعدم الوضوح والخلط في المفاهيم والمناهج والسياسات على نحو يتضح في التطهير مثلاً يتضح في الممارسات الإجرائية. للتدليل على هذه السمات نلجأ الورقة نصوصاً نقدية ثلاثة من النقد العرب المعاصرين هم: سامي سويدان ويمنى العيد وكمال أبو ديب. وانتقاء هؤلاء إنما جاء لشواظ طروحاتهم مع الأطروحة الرئيسية لهذه الورقة. لكن من الضروري أن أشير مبدئياً إلى أن ملاحظاتي على أعمال هؤلاء لم يقصد منها أن تكون نقدياً لحياتهم النقدية بشكل عام، وإنما هي محصورة في النصوص المدروسة فقط.

١- سامي سويدان، أيديولوجيا النقد ونقد الممارسات.

أحد الأمثلة على السمة الأولى، وهي النقد الأيديولوجي، نجدها لدى سامي سويدان في تفهيم صدر حديثاً لتوجهات النقد العربي الحديث ضمن كتابه جدلية الحوار في الثقافة والنقد (١٩٩٨). يقدم سويدان رؤية تؤكد أن النقد العربي الحديث حقق الكثير من النجاح في التصدي لما يشير إليه بالنقد التقليدي أو التقليد في العالم العربي، «إن الناظر في حركة النقد العربي عامة لا يسهة إلا أن يلاحظ - أولاً - ما يتحقق فيها من تقدم إجمالي للحديث بالمقاييس المختلفة، اندحار القديم والتقليدي أو في أسوأ الأحوال الحصار وتراجعه المتزايد إلى مواقع دفاعية وخلفية...^١». وتضع المفاضلة بين التوجهين النقيدين في التعامل مع التراث في أن المنهجيات التقليدية، حسب تعبير سويدان، «تكتفي غالباً بتكرار مقولات قديمة، وتكثر فيها المقاطعات وتعمها المسطحية معظم الأحيان». وهي عندما لا تحصل الأذى إلى التراث الشعبي والأدبي فتتمسكه وتسلوه وتحمله إلى إنتاج فاه وتغتر تسميه إليه عندما تجمعه في الفواهب العزيمية والحصرية وتزعمه هي هاشم التضيق والإعانة... وهي مقابل هذا «يعرف هذا التراث مع النقد الحديث تجدداً وثائقاً مستعمرين فيتبعض عبيراً ثانياً متفرداً عن نزعت إنسانية صديقة، ومن تجارب ذاتية فردية واجتماعية عامة محددة، وعن جهود متفاوتة لا يتكرر أنماط مختلفة من التعبير وأبنية متميزة من الذائيف والراكيب طريفة في القول، ثم يجعل سويدان المفاضلة بين التوجهين في عبارات تقابلية لا تترك شكاً حول موقفه هو، «أحدهما يمثل الجمود والانغلاق والخطر والاضواء، والآخر التحور والانتعاج والتجديد والتطور» (جدلية الحوار ٢٢).

في مناقشة سويدان موقف أيديولوجي واضح من فاعلين، ولوظيفته التعميمية التي لا تفسح مجالاً لأي تعريفات للمقصود بالتقليدي أو الحديث، فهذه كلها تجعل إجمالاً لا فرق فيه. كأنها هي أكثر وضوحاً من أن تفرق، وكأنها لا التقي في تراث نقدي واحد، أو كأن التقليدي تعديداً، طاقماً هو لم يتأثر بمناصر أجنبية حسب طرح سويدان، لا يشتمل على مقولات نقدية عربية قديمة بمعنى النقد العربي الحديث إلى استصدارها بين الحين والآخر، والثانية لفتة الخطابية الشعارية التي تذكر لغة البيانات السياسية العربية، فرغم الاعتراف بوجود «النوايا الطيبة لدى أصحاب المناهج التقليدية، فإن الأشياء اتخذ وضعاً تقابلياً حاداً بلونين لا ثالث لهما، كالتقابل بين الأبيض والأسود، بل الخير والشر، وليس سويدان غريباً في هذا، فثمة لغة مشابهة تسفر عن نفسها أحياناً في النقد العربي الحديث، أو الحديث، منكما تسفر عنها كتابات الذين يناوئون هذه الاتجاهات، ويرفضون فكرة المثاقفة أصاصاً، فيعلن العهد، كما سنرى، وهي من نقد الحداثة يمدح التوجه التقليدي البديهي لدى محمد بنيس لأنه «يعارض المناهج التقليدية وطرق وصولها إلى النواة أو الرؤية، تلك الطرق التي غالباً ما اتسمت لإطلاق الأحكام وإسقاط الآراء وتقرير الاستنتاجات العشوائية»^(١١).

لغير أن موقف سويدان، وكذلك يعني العهد كما سوري، يشير عند تحليل مناهج النقد الحديث نفسها، فهو أكثر وضوحاً بمشكلات النظر والممارسة المنهجية في نقده لبعض التجارب، كما في نقد سويدان لتجربة يعني العهد نفسها (والعهد في نفسها لينيس)، ففي فصل آخر من جدلية الحوار يقوم سويدان بتوجيه نقد تحس منهجي وممارس لتجربتي العهد ومحمد مفتاح في الإفادة من المناهج النقدية الغربية لاسيما البنيوية، وهو في نقده هذا يصدر عن وهي معن مسبقاً في كتابه حين يشير إلى الإنجاز التقني العربي الحديث قائلاً: «رغم الأهمية العظيمة لهذا الإنجاز الذي يمكن اعتباره نتيجة الجهود النقدية المتميزة منذ مطلع هذا القرن إلى اليوم فإنه شابه بعض أوجه ضعف وفصور تمثلت خاصة في أمرين متعدين: الأول وسم المصدر الأجني (الأوروبي الغربي عامة)، الذي يستند إليه النقد العربي الحديث في طرحه النظري للمنهجية التي يتبنها، أطروحات هذا النقد بطموحية تصورات وملتقى ولغة مع ما ينتج عن ذلك من حجة واضطراب... الأمر الثاني وهو وثيق الصلة بالأول وأشد خطورة منه يتعلق بالممارسة النقدية لهذه المنهجية حيث يتم الاختلال وتكثر المغالطات...» (نقسه ١٨)، النقد الذي يوجهه سويدان للعهد ومفتاح يتركز على هذا الجانب الثاني، بينما

يرتبط الأول، فيما يبدو، متصلاً بسوء الفهم الذي ينتج أحياناً عند تقديم النظريات النقدية الأجنبية والمتمثل بتداخل ما يتضمنه المصدر مع ما يشرحه أو يضيفه الناظر العربي بحيث يظن أن شروح أو إضافات الأخير أو تصوراته الخاصة جزء مما جاء في الأول، أو على الأقل هذا ما فهمته من عبارة سويدان المطبوعة إلى حد ما.

فيما يتعلق بالمصادر المنهجية، وهي مصادر غربية بالطبع، يؤكد سامي سويدان أنه لا مفر من مقارنتها، فهي وضع دولي يتميز بالعمومية (أو العمومية)، وبالتفاوت بين الخطابة وملاحظتها، وبالتعمية التي يخضع لها الأطراف - ونحن عنه وفيها - لمراكز السيطرة - الرأسمالية الغربية عموماً - لا متمايز من الناظر والتفاعل مع التطورات التي تمررها في هذه المراكز العارضة الأدبية وما يتصل بها من علوم إنسانية وفنية، (نفسه ١٨). وإذا كان هذا أقرب إلى تشرير الواقع الفعلي، فإن المشكلة تبقى في الموقف إزاء التأثير الغربي وطريقة التعامل معه - النقد الذي يوجهه سويدان للمبدع ومفتاح يوحى بأن المشكلة تتركز في الدقة والوضوح في الإفادة من المناهج الغربية، لا في تكيفها وممارسة دور أكثر أهمية بالواقع الثقافي والإداعي المفاير الذي تطبق عليه، الواقع الذي يبدو يحس المبدع أكثر اشتغاله به في تجربتها، ويظهر أن سويدان هنا كأنما يوضح السمة الذاتية من السمات التي أشرك فيها هؤلاء المبدعين التي تطلق من عالمية النقد الغربي، وتري أن قساري ما يمكن للناقد العربي أن يفعله هو أن يجهد الفهم والتطبيق لما يتردد المشهد النقدي الغربي.

التركيز على الخطأ في المفاهيم والتصور في التطبيق المنهجي في نقد التجارب الأخرى يبدو متعارفاً مع وهي سويدان بأن المسألة في المتابعة النقدية المنهجية مع الغرب تتعدى المفاهيم إلى الأسس.

إن الإشكالات التي تنشأ عن النقل أو التقليد الميكانيكي لطروحات الأكاديمية الغربية في النقد في العربية تتعدى نطاق المفاهيم والمصطلحات المستعارة لتتناول الأسس المنهجية التي تعتمد ومدى ملائمتها للموضوعات المعطوفة وبالتالي مدى صحة ما تلبته من استنتاجات وأحكام... (نفسه ٢٠).

لكن هذه الأسس، كما يتضح سريعاً، ليست أسساً معرفية ثقافية تعود إلى اختلاف في الرؤية الحضارية الكلية، وإنما هي اختلافات لغوية جزئية، فالحل - كما يقترحه سويدان - هو «التركيز إلى لصية عربية تطلق من الأصول اللغوية، وتكامل ما طرأ على استعمال من تحويلات خاصة في المصطلحات الإبداعية المختلفة، واستبعاد من الجهود

العالمية هي اللسانيات...» (نفسه ٢٠). وهذا الحل، وإن كان صحيحاً في تصويري، فإنه جزئي لأنه يتجنب الاختلاف الأكثر جذرية، وهو تباين الرؤية الحضارية التي تنعكس على العلوم نفسها، فربما كثرة الأسس المشتركة في علم إنساني كالألسنية، إلا أن هذا العلم شأن غيره من العلوم الإنسانية بوجه خاص، ليس كونها، ومناهجها وينبغي أن تخضع لمتغيرات اللغة نفسها وما لتأثر به اللغة من ظروف.

في النقد الذي نجده لدى صاهي سودان إذا ما يؤكد المصنفين المشار إليهما أعلاه، وهما تبني نظرة أيديولوجية إلى النقد الحديث، ثم اعتبار المناهج الغربية أولاً إنسانياً مشتركاً لا تكاد تحتاج في تطبيقه أكثر من الفهم الصحيح لها والدقة في استعمالها، بمعنى أن المشكلة لا تكمن في المناهج نفسها، وإنما في سوء تطبيقها. وكذلك على النحو الذي أكد صلاح فضل في واحدة من أقدم الدراسات التفسيرية بالبيوية في العالم العربي: «وأمم ما تدعو إليه هو الاستيعاب النظري الكامل للمبادئ النهائية قبل محاولة تطبيقها على الأدب العربي»^(١٢) وهذا يعني القناعة بسلامة هذه المناهج وعالميتها وصلاحياتها للتطبيق في كل مكان، إن لم نقل كل زمان، ولعل من الواضح أن هذه القناعة هي تماماً ما تبني هذه الورقة لوضع موضع التساؤل المصود لرفضه تماماً^(١٣).

٢- معنى العيد، مفارقات التنظير وهي الإشكالية

نطرح معنى العيد في كتابها في معرفة النص واحدة من أكثر التجارب العربية النقدية إثارة للإعجاب في مجال المناقشة، من ناحية، والناظر الذي لا يخلو من حزن على واقع النقد العربي الحديث، من ناحية أخرى: الإعجاب لمستوى الوعي الذي تصدر عنه النقادة في مفارقتها الملهجية للنقد الغربي الحديث، وإدراكها لما يكلف تلك المقاربة من مشكلات، والإعجاب أيضاً بالتموج الذي تظهره نحو تجاوز تلك المشكلات، أما الحزن فهو للتقصر الواضح الذي نمر به تلك المحاولة الجادة على النحو الذي أوضح صاهي سودان جانباً رئيساً منه. ونسعى هنا إلى إبراز جانب آخر أزعج أنه لا يقل - إن لم يكن أكثر - أهمية وإن كنت أقل نقص من نقد سودان.

في تجربة العيد تتمثل السمات الأربع التي سبقت الإشارة إليها، وهي النظرة الأيديولوجية إلى ما يشار إليه بالنقد التقليدي أو المحافظ، واعتبار الغرب منطقة قيادة ثقافية عالمية، والاعتماد بالجانب العملي من المثاقفة، ثم التوظيف المضطرب

للمفاهيم والمنافع والسياقات الخيرية، ظهر أن العيد، على ما هي ذلك من مفارقة، تقوم أيضاً بدورجه بمعنى أهم مشكلات المناظرة التي هي بصورها من خلال ملاحظاتها العامة على التجارب الأخرى، لاسيما تجربة محمد بنهم في استثمار البنيوية التكوينية^(١٢) (وإذا كان هذا النقد يخلق مفارقة بين ما تنتقد وما تقع فيه أحيانا، فإنه يحتفظ بليته على المستوى النظري على الأقل، كما أن وعيها بتلك المشكلات يدفعها لأن تكون أكثر إدراكا لصعوبة المحاولة، وبالتالي أقل ادعاء من بعض النقاد الآخرين، كما سيتضح من هذه الورقة).

تسمى النقادة منذ البدء إلى تحديد توجهها النقدي المنهجي بالإشارة إلى «الاتجاه الماركسي المعتمد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية، والذي يشكل في حربه على كشف المستوى الأيديولوجي من النص، استمرارا للاتجاه الفولدماني (للقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية).... وبعد أن تؤكد أنها ليست بصدد التحديث عن توجهات النقد الحديث إجمالا تقول إنها اختارت «العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوته المربطة، واستنادا إلى المفهوم الماركسي في مفهومه (هكذا) للعلاقة بين البنية التحتية وبين البنية الفوقية....» (في معرفة النص ١١ - ١٢). ويأتي مفهوم «معرفة النص» الذي يطرحه العيد في سياق هذا التوجه النقدي الذي يتوسط بين الشكليات والواقعية، لكن لإجلائها لتوكائش وباختصار في هذا السياق يخلق وضعها مضطربا يخرج بالسجع عن البنيوية التكوينية التي سبق أن نسبها إلى لوسيان غولدمان^(١٣) ومع أن النقادة تصف هذا المسار بأنه «المسار النقدي المطلق، الباحث في النصوص الأدبية عن معرقتها هي بنيتها الأدبية» فإن المطلق الذي ينكشف نتيجة هذا الاضطراب خلق مركب، بمعنى أنه خلق منهجي في الوقت الذي يوسف فيه ضمنا بأنه خلق إبداعي، أو بتعبير آخر تقول العيد إن هي منهجها خلقا إبداعيا، ولكن الواقع يقول إن هي منهجها اضطرابا غير إبداعي نتيجة لتداخل الخطوط المنهجية، فهي تبدو وكأنها تخطت مسارها الخامس دون أن توضح ذلك، ودون أن تلاحظ ما يطرأ من تفاعل بين ما تسير فيه وما سبق أن أعلنته في البدء، وهو (أي المسار الذي تصفه الآن) «لن كان مع فولدمان أميل إلى السوسيولوجيا، فإنه مع باحثين كان أكثر على النشاط ما يمكننا أن نسميه بواقعية البنية التحتية». ونحن نوضح النقادة أنها تدرك كونها الآن تتحدث عن شيء آخر غير البنيوية التكوينية، فإنها تعمل أيضا عما يتضمن أنها لا تعرف ماذا تريد بالضبط، وأنها قد يشتتت من إمكانية التوحيد والدفعة، لن

نعرف هذا المسار - وإن كان تعريفه حاجة ملحة في ثقافتنا النقدية العربية - نحن لسنا في حسد الكلام على أي مسار... (نفسه ٦٨). ومن الطريف أن هذا الاضطراب هو بالتعدد ما نجد في تجربة بنيس - فهي تأخذ عليه اتباع ما يسميه «الاجتماعية الجدلية» مساويا إياها بالبنوية التكوينية ودون توضيح للصور التي ليعه كل من لوكاتش وفورمان. وما إذا كان الأول ينهوا تكوينها بناء على المساواة بينهما. كما أنها تأخذ عليه اضطرابا في المفاهيم عند الحديث عن «التلار» و«المنهج» و«الانجاء» فهو لا يميز بين هذه.

هذا الاضطراب المنهجي المفاهيمي ليس عند العبد وحدها، ولكن أيضا عند من تحدث عنهم. هو بالتأكيد جزء من طموح التمييز على المستويين الثقافي العام والفردى. وهو غالبا مشهور للإعجاب على مستوى الوعى وما ينتج عنه أحيانا، فيمنع العبد ليمر عن إدراكها للإشكالية الرئيسة التي تتورط المناقشة مع الغرب في النقد العربى الحديث، وتترك أهمية الوعى الصحيح بتلك المناهج.

ومن هنا تظهر ضرورة تلك **المناهج النقدية الحديثة** تلكا وأياها أي معرفتها معرفة علمية تحولنا تلكا، وبما هذا التملك بشرط، في جانب من جوانبه الرئيسية، معرفة بالأساس أو بالأسس الفكرية التي تنهض عليها هذه الجوانب - إضافة إلى الطوم والكتيقات التي تستلزمها. (في معرفة النص ١٢٠)

هذه المناهج العلمية تأخذنا إلى اكتشاف قلما نولف عنه النقاد العرب السامعون إلى الإفادة من الغرب انطلاقا من عالمية النقد الغربي. فهذه مناهج ملائت في نفسها تطرح صلاوات استقهام على بعض أسسها أحيانا وعلى وهفاتها أحيانا أخرى. أي أن هذه المناهج ملائمتها بدورها، محاورات، رغم الخطوات الكبرى والمهمة التي خطتها. ومن هذا المنطلق تصل الثقافة إلى النتيجة التالية:

وهذا ما يضع تقلصا الحديث، المستفيد من هذه المناهج، في موضع القلق والاضطراب الدائم - ويقرض عليه، الخروج من هذا الموضع، العمل على تأسيس فكر عالمي في ثقافتنا قادر على المساهمة في إنتاج مناهج نقدية علمية لها صفة الكونية... (١٢٠).

من المستبعد أن الناقدة مستقبل يجعل تجربتها في الإفادة ضمن سياق الاضطراب الذي نلصقه في «نقدنا الحديث» والألا لتوجب عليها أن توضح ذلك في موضعها، إن لم تحجم عن المقامرة بما لديها من توصيف منهجي يشره كل ذلك الخلل في التطوير.

لكن وعيها بالمشكلة التي تصور النقد العربي الحديث، ودعوته لمزيد من الوعي في تلك مناهج النقد الأدبي الغربي، وهي وضعها في سياقها الإنساني التفاضلي المحدود بنقص الاضطراب وضعف المحاولة على النحو الذي يبعده عن الكمال أو شبه الكمال المتضمن في طريقة التماثل الغربي معه، هذا الوعي لدى العيد، الذي يشاركها فيه نقاد من الغرب وغير العرب منهم الناقد العربي الأسفل والعريق النخري في النقد الغربي إدوارد سعيد^(١٤) هو ما يفتح تجربتها قيمة معرفية ومنهجية، وإن تجاوز ذلك مع مفارقة الاضطراب المشار إليه سابقاً، ومع مفارقة أخرى تتمثل بتبني مفاهيم غربية دون إخضاعها للتساؤل.

في الاستشهاد السابق، كما في كتاب معنى العيد ككل، تتواتر الإشارة إلى العلم وكونية العلم والفكر العلمي، وما إلى ذلك من مفاهيم غربية في أساسها، بل غريبة قديمة تم تجاوزها في أهم التيارات الفكرية والتجديدية في الغرب. فمن الذي يستطيع في الغرب الآن أن يتحدث في سياق البحوث الإنسانية، عن كونية العلم وكونيته وثباته بعد الرؤية التاريخية لتطور العلوم التي طرحها توماس كون في دراسته لبنية الثورات العلمية، وميشيل فوكو في حديثه عن الحقول المعرفية (إيسيمات) وشطرات الثقافة، وبعد التفويض المبرر في مفهوم توماس كون^(١٥) الأدبي في التاريخانية الجديدة والدراسات الثقافية كدليل على أن ما بين سنتين غريبات وما إلى ذلك من تغيرات جذرية في التفكير الغربي إزاء مفاهيم تقليدية كالعلم والحقيقة وما إليها^(١٦) لقد أعيد النظر في كل ذلك وغيره، ونحن لا نزال نعيد إنتاجه دون وعي أو تساؤل كافيين، طبعاً قد يقال، وبكل حدارة، ولم لا نعتقد بمفهوم كالعلم ونؤمن بكونيته بغض النظر عما يراه الغرب؟ ليس في مطالبتنا بالتخلي عن هذا المفهوم وغيره قيمة ضمنية أخرى للغرب؟ ليس التحلي بالتبعية تبعية أخرى والإجابة هنا هي أن من حقنا، كما من حق الغرب وغير الغرب، أن نحكم بما نشاء أو نرفض ما نشاء، ولكن بعد تفكير كاف، وبمجردات معرفية كافية، ومن المستبعد أن يكون الاحتفاظ بمفهوم العلم وكونيته في الممارج المشار إليها هنا ناتجاً عن غربة لهذا المفهوم.

إن من أهم ما يشكك في مصداقية المطلق العلمي في العلوم الإنسانية بوجه خاص هو الموقف النقابي للناقد أو المفكر عموماً. ومن الطريف والمثير للمفارقة مرة أخرى أن معنى العيد يتحدث عن هذا الموقف، وعن أهمية أن يسمو الناقد عن وعي بأهميته مميذاً إنتاج ما يتناول من مفاهيم في ضوء ذلك الموقف في الوقت نفسه الذي يتحدث

فيه عن كسبة العلم والتفكير العلمي وما إلى ذلك كمفاهيم تتضمن ما هو مطلق وبما الموضوعية:

ليس المنهج قائما بغيرها في حقيقته وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة مفاهيم، يتطلب مجرد تبنيها، مقدرة شخصية وجهود لقلها مهما، كما أن ممارسة هذه المفاهيم ليس مجرد تطبيق، بل هو إعادة إنتاج لها، قابلة على التطور والتميز وخاصة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموضوع الفكري الذي منه تمارس، كما لعلاقتها بموضوعها وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها (تقسه ١٢٤).

الوعي بالموضوع الثقافي الذي تؤكد العبد هنا يتناقض مع مفهوم الكونية في العلم لأن الكونية تتجاوز تسمية الموقع إلى مطلق الصلاحية. لكن هذا الوعي هو بالتفصيل ما يصدر عنه الفكر الغربي الحديث، وما تبه له عدد من المفكرين العرب المحضين أيضا. يذكرنا المفكر المغربي المهدي المتجرة في مقالة بعنوان «الانحياز بين العلم والثقافة مفتاح القرن العشرين» بالشعاعات التي عبر عنها مفكران غربيان بارزان هما الفرنسي ميشيل سير Sorel والبلجيكي الروسي الأصل إليا بريوجين Prigogine. يقول الأخير: «أضحى من الملح على العلم أن يعد نفسه حزبا لا يجرأ من الثقافة التي يتطور بين أحضانها»^{١٣٤} وإذا كان هذا لا يمسى المسألة النهائية للعلم، لأن هناك الكثير مما هو كوني ومشترك في مختلف العلوم، فإن هذا الكوني والمشترك كاد يصبح هو الصفة الوحيدة مع هيمنة العقلانية في عصر ديكرت وبداية عصر التنوير حتى بلغ الأمر حده الأقصى في القرن التاسع عشر في أطروحات الوضعية الفرنسية عند أوجست كونت، وهي الأطروحات الماركسي الذي صيغ التحليل الاقتصادي/الاجتماعي بإطلاقية العلم على نحو لم يبدأ في النراجع حتى جاء مفكرون ونقاد مثل، مائشيري، والتومبير وغولدسمان وفريدريك جيمسون في العقود الثلاثة الأخيرة، وقبل ذلك كان غوسل يطرح في مطلع القرن مصادمة لدعوى الموضوعية الإمبريقية في الفلسفة، وإن حاول من خلال ظاهريته أن يؤسس لمعرفة مطلقة التوليد. ولعل الفكر البنيوي في السبعينات كان آخر ممارس النطق بتلك العملية المنهوية. فمع تطور البنيوية كوريت للفكر والمناهج الشكلاني سواء في الدراسات الأسلوبية أو غيرها جاء التكوين الديريدوي وتطورات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية لتسبب ذلك التمرس الأخير.

المفكر الذي اتكأ على طروحاته انتقاد العرب السالطون في السياق البنيوي التكويني، وهو الروماني الأصل لوسيان غولدسمان، اعلم فكمز ومنحه على مسألة جذرية

لتأويل ومطلقات العلوم الإنسانية، مثلما فعل هوسرل من قبل من زاوية مختلفة. فمعد فولدمان، كما عند سلفه وفروته الفكرية/المنهجية البلغاري لوكاتشر، تحمل الأيديولوجيا كمفهوم أساسي لفهم متغيرات الفكر والثقافة ومنها الأدب. في كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة (١٩٦٦)^{١٢٤}، يحدد فولدمان رؤيته لعلمي الاجتماع والإناسة (الأنثروبولوجيا) بأنهما نتاج ما يسمى بـ «الراسمالية المنظمة»، التي حلت محل «راسمالية الأزمة» التي تفوشت في أعقاب الثورة الروسية والحربين العالميتين. فقد جاء هذان العلمان ليحلا محل الفلسفة في بعض مهامها الأساسية وليسييرا خليطين للراسمالية الجديدة، ومن أوضح المعبررات ذلك التحالف، يقول فولدمان - إلغاء التاريخ من دراسة البنية ودراستها دراسة شكلانية، وذلك في مغارقة واضحة لما عرفت عنه القتون المعاصرة من موقف مضاد «للممارسات اللانسانية واللاثقافية في الراسمالية المنظمة» (العلوم الإنسانية والفلسفة ١٥). وما يهنا هنا هو هذه الرؤية التي تتجاوز تعويد «العلوم ومنهجه سفتي الإطلاقة والكونية إلى إبراز تعزلاته ومحدوديته الفلسفية والاجتماعية بل والسياسية، هنا يتحول علما الاجتماع والإناسة إلى تكوينات معرفية مزدوجة، أي مرحلة برزى ومصالح فكرية واجتماعية واقتصادية ذات تكوين تاريخي متغير.

لكن ينبغي أن نضيف عدل أن فولدمان لم يكن يعلم في حد ذاته، وإنما لبعض تمظهراته في العلوم الإنسانية، طموحه الفكري المتدني المرتبط بنظرة تقليدية للعلم عبر عنها في استهلال كتابه «الإكس المتطفي» حيث أشار إلى أن العلوم المتصلة بالإنسان تصل إلى الحقائق الموضوعية الإمبريقية التي تصل الفيزياء والكيمياء إلى ما يشبهها، ولكن عبر طرق مغايرة. وهذه الحقائق التي تصل إليها العلوم الإنسانية «لا بد أن تكون ذات طبيعة كهنة ويعتمد عليها بالشمس نفسه» (الذي يعتمد فيه على العلوم الطبيعية)^{١٢٥}. هذه النظرة إلى العلم نفسه هي التي تعرضت للنقد في مرحلة ما بعد البيئية في الفكر الغربي.

٣- كمال أبو ديب، طموح التمييز في خطابية المنهج

لاشيء يوضح نواضع التجربة التشعبية العربية في مجال المناظرة أكثر من المقارنة

بين التردد الذي يعيشه النافذ والمفكر العربي في مراجعة منابع من المناهج المتخذة من الغرب والجزء التي يقوم بها مفكر غربي بمراجعة لا المناهج فحسب، وإنما العلوم التي تعود إليها تلك المناهج. فمضاري ما نستطيعه - على ما يبدو - هو أن تؤكد مع

يعنى العهد أننا بحاجة إلى تذليل هذه المناهج النقدية الحديثة نطلكا واعيا أي معرفة علمية نطوينا نطلكا، (في معرفة النص ١٢٠)، في الوقت الذي يقوم فيه مفكرون من طراز هوسرل وغولدمان وفوكو وديريدا بمراجعة العلوم أو العقول المعرفية التي تتطرح عنها المناهج، سواء كانت فلسفة أو انثربولوجيا أو فيزياء. لكننا خلقنا الفسر قامة من أن تقوم بمراجعة على ذلك القدر من القدرة^(١٢١).

لكن النظر إلى المشكلة على هذا المستوى هو ميلاف في التوقع، فالمراجعة المنهجية نفسها لم تصل إلى الحد الذي يحقق بعض ما يطمح إليه ثقافتا. ذلك أن التوسع دون ذلك بكثير، والمثل الأعلى السائد في حقل الدراسات النقدية لا يكاد يتجاوز توظيف المناهج الغربية توظيفها «مسيحيا» انطلاقا من أن تلك المناهج هي خلاصة الفكر البشري، وأن قصارى أو الفضل ما نستطيع فعله هو خلق علاقات جديدة بين عناصرها. طبعاً منجد كلاماً يعبر عن الطموح إلى ما هو أكثر من ذلك، لكن العبارة هي في النتائج، إذ إن المتحصل غالباً هو قلق واضطراب كما تقول بعض العبد، أو نوع من التجزيئية التي يقول محمد بركة إنها تسم «تفرقنا لبعض المناهج والمنظريات»^(١٢٢) بالإضافة إلى نتائج أخرى سبق أنشرت إليها. والمقصود هنا أننا بعد حوالي ثلثي القرن على المناقشة النقدية ضد الشمع، طبقاً وطبقاً حسبهم لا تزال نتقدم على تلك المناهج متطلعين من مفاهيم وأدوية مثل «العامة الفكر» و«شمولية المنهج العلمي» وما إلى ذلك، وكان هذه تكونات ميتافيزيقية خارج الزمان والمكان. قبل عقود أكد محمد شوقي خلال هذه المفاهيم في تأسيس لا يزال يفتي الخطاب النقدي العربي حين قال إن المناهج النقدية الغربية «أصبحت ثارات فنية عالمية، ومورداً عاماً يحتاجه ذوو المواهب من مختلف الأمم، وميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء»^(١٢٣).

بعد خلال بما يقارب الأربعين عاماً يؤكد نافذ لا يقل تأكراً وشهوة عن سلفه هو كما أبو ديب تلك العالمية حين يتحدث عن «إغناء الفكر العالمي» من خلال منهج البنيوية مشيراً بحماسة خطابية لتذكروا بما وجدنا لدى سامي سويدان أن الأمة من خلال ذلك المنهج «تشرق... إلى المعاصرة الحضارية»^(١٢٤). لكن هذه الخطابية ذات القدرة الأيديولوجية المثالية التي تشجع في تعامل أبي ديب مع الفكر الغربي لتتوافق مع طموح مشير للإعجاب إلى جعل الثقافة بعيدة عن النسخ البليد. «إغناء الفكر العالمي لا يأتي «بالتقل والتمثل، بل بالمشاركة في الاكتشاف، والجهد في العمل العقلاني، والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل» (جدلية الخطاء والتجني ٧).

أحدى الممارسات النقدية التي يمكن النظر إليها كتمثال على ذلك الطموح المميز هي دراسة أبي ديب للشعر الجاهلي في كتابه التوازي المقنعة، نحو منهج بنهوي في دراسة الشعر الجاهلي (١٩٨٦)، هذه الدراسة تلقى في أواسط العقد الثامن مقابلة لدراسة طه حسين في أواسط العقد الثالث، متمحورة حول الشعر الجاهلي أيضاً، ولكن للوصول إلى هدف مغاير تماماً. وثمة نقطة التقاء أخرى بين الدراستين هي المنهج الأوروبي، البنويّة بعد الشك الديكارتي، والتطير إلى ذلك المنهج بوصفه أداة يعتمد عليها في الوصول إلى الحقيقة بنسب النظر من اختلاف السياقات الثقافية ومنغبرات الزمان والمكان. وهذه النقطة الأخيرة تقوم - كما سبق أن أشرت - على الاعتقاد العربي الذي لم يتغير لدى الكثيرين بأن بحثاً إيمانياً كالنقد الأدبي يدخل في إطار العلم، وأن العلم ثابت ولهم كل المتغيرات، في طمأنينة طه حسين يأخذ العلم سمته الغربية فهو «العلم الغربي» لكن ذلك أن يعنقه من الانتشار في مصر بحيث سيقضي لها أو بعد أن يصبح عقلاً غربياً، وبأن ندرس آداب العرب ولقوبهم، متأثرين بمنهج (ديكارت) ... (في الشعر الجاهلي ١٥)، أما أبو ديب فهو يحقق نبوءة عميد الأدب العربي من خلال منهج يحسنه بأنه «تحليل علمي بنهوي»... «دراسة الشعر الجاهلي لا يمكن أن تكتمل في غياب تحليل علمي دقيق لهذا الكتاب، فلهذا هذا الكتاب من علاقات سائلة ضمن البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية»^(١٢) (التأكيد من هادي ج/ ص ١٩).

إن مفهوم العلم في إشارة أبي ديب، كما هي في إشارة طه حسين من قبل، يعود إلى نوع المعرفة التي شاعت في أوروبا مع ديكارت ويكمن ومعاصرهما، المعرفة التي تؤمن بالموضوعية والحيادية العقلانية على أسس عقلانية. والمتأمل في خطاب أبي ديب بعد أن هذه الموضوعية والحيادية العقلانية هي التي تكمن وراء طموحه إلى «منهج علمي دقيق»، يقول منج خوري، وهو أحد دارسي الخطاب النقدي العربي الحديث من موقع غربي. إن هذا المنهج الديكارتي لا يزال قائماً في ذلك الخطاب؛ «إنها روح هذا المنهج الشكوكي الديكارتي، المتطور إليه في الغرب ومنذ القرن السابع عشر على أنه قمة المعرفة العلمية والوعي التاريخي، التي تنتشر إلى حد يزيد وتطعن في أعمال المثقفين العرب المشار إليهم أعلاه (وهي مقدمتهم لرونيم محور المقالة)، وتشكل تقويمهم لأوجه محددة من التراث العربي الإسلامي»^(١٣). طبعاً ينبغي أن نعلق بأن المعرفة العلمية التي يمثلها ديكارت فقدت الكثير من قيمتها، كما سبقنا الإشارة، ولم يبق إلا بعض مثقفي العالم غير الغربي ممن تمسكوا، ولا يزالون، بتقديم الفكر الغربي. وقد

سبق لمبدئه المروي أن لاحظ تنامي هذا النوع من التفكير شبه العلمي، كما يسميه لدى المثقفين العرب منذ بدايات عصر النهضة، «الواقع أن النقد شبه العلمي كان سلاحاً أيديولوجياً ولد في وهي الليبرالي مازال ولنا بنفسه...» (الأيدولوجية العربية المعاصرة ١٤٦).

الطريف طبعاً أن المثقف العربي في شخص الناقد الممثل بتطبيق المناهج الغربية يمزج المعرفة العلمية، التي لا يتروك في وصفها بالصراحة والدقة، بخطاب ذات دلالة واضحة وعالية النبرة، في كتابه المصنوع في الشعرية يتحدث كمال أبو ديب عن الفكر الملتزم بقضايا الأمة بوصفه مؤسساً على منهج علمي صارم وسط لغة من الانهيار الفكري والثقافي، في هذه اللغة ينسب الآن الفكر الملتزم بعمل بقضايا هذه الثقافة والمجتمع ومصيرهما، الباحث بجهد لا يني ويومية لا تهاون، متطلفاً من تأسيس منهجي وعلمي صارم...^(٣٧) هذا التأسيس المنهجي العلمي الصارم هو ما يتحدث أبو ديب انطلاقاً منه في دراسته للشعر العربي مثلاً عن مزيج من المناهج التي تشاركها عناصر منهج جديد، إنها خطة بمقايير **طريقة وعلمية** بالدلالة على طبيعة المشكلة التي لا يعاني منها أبو ديب وحده وإنما جانب كبير من الخطاب النقدي العربي المعاصر. يقول أبو ديب: «في دراسته القصيدة العربية يطلب منظروا تسهم في تشكيله خمسة تيارات بحثية متميزة في هذا الشأن، هي:

١- التحليل البلاغي للأسطورة كما طوره كلود ليفي - شتراوس في الأنثروبولوجيا البنيوية.

٢- التحليل التشكيلي للحكاية كما طوره فلافيمير بروب.

٣- مناهج تحليل الأدب المستشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات النصية والسمعية، ويشكل خاص عمل رومان باكوفس واليهوديين الفرنسيين.

٤- المنهج الناتج من معطيات أسامية في الفكر الماركسي، والذي أولى عناية خاصة لاختلاف العلاقة بين بنية العمل الأدبي وبين البنى الاجتماعية... ولعل لوسيان جولدمان أن يكون أبرز النقاد الذين أسهموا في تطوير هذا التأويل.

٥- تحليل عملية التأليف الشعري في الشعر السوري ودور الصيغة (formule) في آلية النطق، كما طورها طهوان دي باري وألبرت لورد.

(الرؤى المقتناة ٦٥)

بعد قراءة هذه الوصفة المنهجية المعقدة لابد أن يبرز سؤالان، الأول من عدد

المناهج وإمكانية مزجها، والثاني عما يريده التالف العربي أن يفعلوه بكل هذا. وفي تصوري أنه إذا كان هناك نص نقدي عربي حديث يوضح مشكلة المنهج في خطابه النقدي على نحو بارز لا يكاد يحتاج إلى تعليق فهو الذي يضم هذه الطائفة العنيرة للمهشة. لكن لابد لنا من تعليق مبدئي على عدد المناهج وإمكانية مزجها انطلاقاً بالطبع من كون المزج المنهجي مشروعاً جداً، بل وطبيعياً ومالاً - نظرياً على الأقل - على قدرة خلافة. لكن السؤال هو: من الحالات المتعينة لذلك المزج - كم هي يا ترى المناهج الموجودة في هذه القائمة: إنها بنوية - أي شتراوس ومنهج بروب ومنهج غولدمان والتحليل الشفهي عند باري ولوروز، ثم ذلك العدد المبهم من المناهج المضوية تحت (٢) «مناهج تحليل الأدب» المتصلة بالدراسات اللسانية والسيمائية. إن هذا التشكيل المنهجي يدور إجمالاً في تلك البنيوية - لكن السؤال هو هل يدرك التالف ما يعنيه قوله إنه يجمع ما بين صناعي الاتجاهين المتضادين في البنيوية: أي - شتراوس وغولدمان؟ وهل صحيح أن غولدمان أمرز البنين اسمهما في «تطوير» الشاؤل البنوي التابع من الماركسية (كما يقول أبو ديب دور أن يسمى ذلك الشاؤل، وهو بالطبع البنوية التكوينية)؟ أم أن غولدمان هو صاحب المنهج الذي أسماه «سماء»... فهل يجادل أبو ديب دور غولدمان؟ أم أنه يتجاهله؟

في واحدة من أحدث الدراسات حول غولدمان، يقول إيدان دونالدسون إن المفكر الروماني الأصل استطاع بالاعتماد على مكتشفات جان بياجيه تطوير نوع من البنوية المشتقة مع الماركسية، ولكن المختلفة مع تلك التي تبناها أي - شتراوس والتوسير... (وإن البنوية التي طورها) مزج للماركس مع بياجيه» متضمنة رؤى لوكاش^(١٦). أما غولدمان نفسه فيوضح منهجه على النحو التالي: «لقد أوضحنا أيضاً العلوم الإنسانية الإيجابية وبصفة أكبر المنهج الماركسي من خلال تعابير مطابقة تقريباً (استمرناها، فوق ذلك، من جان بياجيه)، تلك هي البنوية التكوينية»^(١٧) ووضح هنا المزج المنهجي الذي اعتمد عليه غولدمان للوصول إلى منهجه الخاص. لكن ذلك المزج كان واضح المعالم في ذهنه وهو يحدد أطروحة كتابه حول العلوم الإنسانية: «إنها إذا ليست مسألة ربط لمكتشفات الاجتماع بالتاريخ، وإنما مسألة تفل من كل ما هو تجريدي في علم الاجتماع. وكل ما هو تجريدي في التاريخ لإتصال علم ملموس للواقع الإنساني. علم لا يمكن أن يكون إلا علم اجتماع تجريدي أو تاريخ علم اجتماعي. تلك هي الأطروحة التي سندافع عنها في هذا الكتاب» (الماركسية والعلوم الإنسانية ٢٢). هذا الرافض

لشجره يدي في علم الاجتماع والتاريخ هو إحدى نقاط الارتكاز الفلسفية لغولدمان. نقطة الارتكاز التي تمنح سماء المنهج غاية وشخصيته، إذ إن أحد أوجه اختلافه الرئيسية مع ليهي - شتراوس هي أن المنهج البنوي لهذا الأخير يتخطى من التاريخ بوصفه نتائج لما يسميه غولدمان بالراسمالية المنظمة، كما سيحدث الإشارة، ولولا هذا الاختلاف لما كان هناك داع أصلاً لتطوير بنوية أخرى.

لكن ماذا يبرهن ناقشنا العربي أن يتجده من خلال مزجه للمناهج؟ هل لديه مسمى فلسفي يشبه ما لدى غولدمان أو غيره؟ هل هو متصالح مع بنوية ليهي - شتراوس وغولدمان معاً، أي مع الرأسمالية والماركسية في الوقت نفسه؟ أم أن لديه تفسيراً آخر؟ لنستمع إليه يقول إن «عمل ليهي - شتراوس هو الألف بـالمشروع الذي أنصحه... (الرؤى المظلمة ٦)». ثم يضيف أن عمله على تطوير منهج بنوي متزامن مع عمل باحثين آخرين في فرنسا (نفسه ٩). ليوصل بعد قليل: «بمعنى (البحث) إلى بلورة منهج بنوي قادر على لتحقيق رؤية متشابهة معقدة جزئية وكافية في آن واحد» (نفسه ١١)، إلى أن يصل إلى ذلك الملحق الذي سبق اقتباسه، والذي يؤكد فيه أن تحليله البنوي لا يمكن أن يتوقف عند البنية بعد ذلك، وإنما يمتد ذلك إلى دراسة ما يحيطها من بني اجتماعية واقتصادية وسياسية، وهو في ذلك التعدي سيصل إلى «تحليل علمي دقيق» (نفسه ١١). وينظره برأسمالية معتادة في النقد العربي الحديث يرى الناقد العربي أن النقد البنوي الذي يتوقف عند حدود البنية، أي الشكلاني الذي مارسه أمثال ليهي - شتراوس، ليس سوى مرحلة أولى للتحليل البنوي النكوي (نفسه ١٢)، دون أي شعور بالمضمون الفلسفي الأيديولوجي لبنوية ليهي - شتراوس. المضمون الذي افق غولدمان كما رأينا، وهي الواقع أن أيديوب لا يرى أن البنية أي مضمون فلسفي أساساً، كما يعبر في مقدمة جدلية الطعام والتحلي: «لمست البنوية فلسفة، لكنها طريقة في الرؤية ومنهج في معاناة الوجود... هي اللغة، لا تغير البنوية اللغة، وهي المجتمع لا تغير البنوية المجتمع... لكنها... تغير الفكر المعاني اللغة والمجتمع...» (٧)^(١٢)، وهي حقيقة الأمر أن البنوية ليست فلسفة، لكنها ذات مضمون فلسفي وجنود خاترة في الفلسفة، كما رأينا في خلاف غولدمان مع البنوية الشكلانية، وكما يثيرنا هذا زكريا في تقسيمه لجنودها^(١٣) وإذا كانت البنوية قادرة على تغيير الفكر، فكيف يبعدها هذا عن المضمون الفلسفي؟ أم أن أيديوب بحاجة إلى تعبير ما هو مختلف فكرياً في البنوية لتحويلها إلى أدلة ملهية صالحة النقل إلى خارج سياقها.

وطاردة بالتالي على أداء دورها التهديفي الذي يريده منها بوصفها تقود المجتمع إلى الرقي، كما سيقت الإشارة.

ذلك الدور التهديفي يتضح في الغاية التي يسعى إليها أبو ذيب من دراسة الشعر الجاهلي بنوعها، الغاية التي، كما سبق أن أشرحت، تقابل غاية طه حسين وإن لم تلحقها على المستوى الأيديولوجي، كما يبدو لأول وهلة. فابو ذيب يمتزج على الطريقة التقديسية المبالغ فيها والمعتادة للشعر الجاهلي كـ «عمود مركزي يجسد الأصل أو المنصور الذهبي أو المنبع... (المنزلة التي تكوّن) عناصر الاستمرارية والتكرار والتقليد في هذا التراث بدلا من التنوع والتعددية والصراع بين أطراف متضادة منه» (الزوي المحققة ٦٧٢). يريد أبو ذيب إذاً أن يستعيد الشعر الجاهلي من خلال الدرس اليوناني بدلا من التشكيك في صحته كما فعل طه حسين من خلال الديكولوجية؛ سوف يؤدي اقتناعه بهذا إلى إحياء الشعر الجاهلي وتخليصه من الصورة الفاتمة التي أمنت به حتى الآن» (نفسه ٢٠٠). وهو في استعداده يسعى إلى وضعه في صورة لا تتميز بالوضوح فقط، وإنما بالانسجام مع مقولات **الحداثة** العربية المعاصرة، حيالة التعدد والصراع والتضاد كما ينظر لها ويأخذها شاعر كالمؤسس، أما المسؤول عن تكريس الصورة الأحادية التقليدية ذات التمرکز الأيديولوجي فهو، كما يقول أبو ذيب، «مؤلف جمهرة شعراء العرب الذي عاد إلى الجماعة للوقوف عند «انقجار الحداثة في نهايات العصر الأموي والعصر العباسي، وظفان البدیع وشعر أبي تمام وعسکم وغيرهما، ثم شعر المتنبي وعشرات من الشعراء المحدثين غيره، بزمان طويل جدا» (نفسه ٦٧٢).

إن يسعى أبي ذيب لتطبيق «البهيمية» بغض النظر عن أي مرجع من فروغها هو المتصور تماما. وهو يسعى لتطبيقاتها بقدر ما هي وسيلة لإعادة النظر إلى الشعر الجاهلي ولقويض النظرية التقديسية إليه لإخضاله من ثم في سبات الحداثة المعاصرة. وتقوم على التقديس هذا هو، كما نعرفه، هدف طه حسين وإن أدى في حالته إلى التشكيك في صحة ذلك الشعر بدلا من استعداده. غير أن فرقتهما سيوضح بين طه حسين وأبي ذيب حين نتذكر أن الأول لم يدع نوعا من الإبداع أو الاستعدادات المنهجية. فدراسة أبي ذيب تلمح إلى أن تكون مبدعة على هذا المستوى، على النحو الذي يعلنه المزيج المنهجي الذي سبق الاستشهاد به، مثلما يوحي به عنوان كتابه حول الشعر الجاهلي. في المزيج المنهجي ما يوحي بأن أبا ذيب يوظف منهجا يتشكل أساسه من

جهود البنيويين السابقين (لغوي - شتراوس غولدمان، اللغويين الفرنسيين، السيميائية، الدراسات اللسانية، بروب، إلخ). لكن ذلك الإيهام هو ما سبب أن أوما إليه العنوان «نحو منهج بنيوي» الذي يوحي بأن ثمة تطوراً لفرع جديد من البنيوية. وهذا ما تركه بعد ذلك مجموعة إعلانات بعضها واضح، والبعض الآخر ضمني، فهو يقول إن بحثه يسمي إلى بلورة منهج بنيوي قادر على تحقيق رؤية مشتركة معتقدة جذرية وكافية هي أن الواحد (الرؤى المتشعبة ٩١). ذلك المنهج قريب من منهج لغوي - شتراوس، إن «عمل لغوي - شتراوس هو الأصل بالمشروع الذي أنميته...» (نفسه ٩). ثم يضيف أن عمله متزامن مع عمل باحثين في فرنسا. وهذا التزامن الموحى بالمشاركة في الإنتاج يتضمنه فعل التطوير الذي يستعمله أبو ديب لوصف أربعة من التيارات الخمسة التي أسهمت، كما يقول، في تشكيل منظوره النقدي، لغوي - شتراوس «طوره التحليل البنيوي للأسطورة» وبروب «طوره التحليل التشكيكي». وكذلك هي الحال مع غولدمان وشوبه. هالدالاة الضمنية هي أنه مادام هؤلاء «مطورون» فإن آداب أيضاً مشاركون آخر في هذه العملية الجماعية.

في الوقت نفسه ليس هناك ما يشير إلى أن ناقدنا العربي كان يدرك أنه أثناء عمله على مشروعه البنيوي (أي في أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات تقريبا) كانت البنيوية تخط أنفاسها الأخيرة في فرنسا والعالم العربي عموماً. على الأقل لدى النقاد المؤثرين، بل إن تلك النهاية قد بدأت قبل ذلك بكثير. هذا رولان بارت وهو على الأغرب أشهر من أتباع البنيوية عام ١٩٦٦ في مقاله الشهير «مقدمة للتحليل البنيوي للخصوص الروائي» يعلن بعد سنة واحدة عن ضرورة تبني «طريق نقدي مختلف تماماً» إيجاد أداة تحليلية مناسبة بالأعمال «الأدبية» الحديثة... تلك الأداة لن تقيس البنيات وإنما لعب البنيات وأثلاثها عبر طرق غير منطقية، 48 - 49. The Gram of the Voice. وهذا يعني أن بارت كان يعلن ما سبق لتحويله الفرنسي ديريدا أن أهلية في الولايات المتحدة عام ١٩٦٦، وذلك في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز الشهير الذي قصد منه تقديم البنيوية، وأنت دراسة ديريدا «البنية، الإشارة، واللعب في خطابات العلوم الإنسانية» لتجسّد ذلك التقديم، والمنهج البنيوية من الأذهار في الدراسات النقدية الأمريكية لصالح الترويج الذي دشنته ديريدا ثم كرسه بول دي مان وهنس ملر وآخرون فيما بعد.

النقد الذي وجهه ديريدا لبنيوية لغوي - شتراوس في مقاله المشار إليه يتقاطع مع

مشروع أبي دهب على شكل مطابقة جديدة بالتأمل من حيث هي، تحيل على غياب الوعي الفلسفي الكلاسي في المشروع الندي الذي يملكه أبو دهب. فلي تحليل ديريدا نلق بنوية ليهي - شاروا في تناقض مرده إلى القول بأن ثمة «مدلولاً متعلّياً» رغم القول بأن الدلالات ناتجة عن نظام من الاختلافات التي يخلق بعضها بعضاً. فالتناقض هو في اختراعي وجود مصدر للدلالة أو المعنى خارج النظام البنوي المقترح، وذلك لتفسير مجيء الدلالة أصلاً. لكن هذا النقد التقني لم يؤثر - كما هو واضح - في الثنائي العربي للبنوية حتى بعد عشرين عاماً من صدوره. ففي تناقض أكثر وضوحاً وأقل رهافة فكرية، يوظف أبو دهب البنوية ليكشف البنية الميتافيزيقية أو الميتافيزيقية الثقافية العربية، أي أن الاتجاه الموسوم في الغرب بالميتافيزيقا يصبح نفسه أداة لنقد الميتافيزيقيا، وبالطبع دون انشغال بالاشكالات المنهجية والفلسفية الناتجة عن ذلك. أو حتى الوعي بها. يقول الناقد الأمريكي روبرت شولز في تعبير موجز لأهداف المشروع البنيوي في الفكر والنقد الغربيين: إن البنوية تعبر عن حاجة الغرب في مطلع هذا القرن إلى نظام مفاهيمي يوحد العلوم ويجعل العالم صالحاً لسكن الإنسان مرة أخرى. وهذه حاجة دينية بالطبع.¹⁷⁷ (التأكيد من عندي). غير أن هذا لا يحال دون أن توظف البنوية وغيرها توظيفاً متديراً (أو توظيفات أخرى) لكي تُدرج في أن يتم ذلك على مستوى فلسفي ومنهجي واضح. وهو كما سيؤيد على الأرجح أن (شكالات تغييرات جذرية في الهيكل العلم والتكوين الداخلي للاتجاه المراد التعبير وتطبيقه).

لقد سبق لأبي دهب في رسالته الدكتوراه (التي طبعت فيما بعد في كتاب باللغة الإنجليزية) أن تقول نظرية النظم عند عبدالقاهر الجرجاني منتقداً النقاد الأوروبيين لتجاهلهم التشابهات الأخرى ومنها العربية. وطعنهم حين يتحدثون عن البنية أنهم يكتشفون شيئاً جديداً، بينما هي أشياء مكتشفة - والمثال هو مفهوم «النظم» الذي يرى أبو دهب أن الجرجاني سبق به ما عرفه الغربيون باسم البنية.¹⁷⁸ وبفضل النظر عن فهم أبي دهب للبنية هي تلك الدراسة (وهي أقرب إلى البنية بالمعنى الذي فهمه النقاد الجدد في أمريكا لا بالمعنى الذي طوره البنيويون). كما تتضمن ذلك مقارنته للجرجاني بالناقد الأمريكي كليات بركس. أحد قادة النقد الجديد (ص 91)، فإن الطلقت هنا هو أن أبا دهب لا يرفع فيما يهتم به الأوروبيين فحسب، وإنما فيما هو أسوأ، فهو من ناحية يدعي المشاركة في تطوير البنوية، التي سبقته بسنوات، باكتشاف منهج بنيوي خاص به دون أن يفعل ذلك ثم إنه من ناحية أخرى يكشف عن عدم وعيه بالإنشكالات المنهجية والفلسفية المترتبة على اعتماده المنهجي. كان الذي، بعينه هو ثنائي المنهج وليس ما

يرجع لذلك المنهج من نقد، وما يفسر عنه النقد من نتائج.

ملاحظات ختامية

في المدخل الخامس بالنقد والنظرية العربيين من «دليل جامعة جونز هوبكنز للنظرية والنقد الأدبيين» كريس وايد حمارته، وهو دارس عربي يعمل في جامعة ييل، مجمل العربي للنقد العربي القديم، وحيثما صنفوا للنقد والتطوير العربي الحديث فمثلاً فيما يبدو أنه تحليل ضمني لتلك التجهيم المثلث للنظرية، فإن معظم النقد الأدبي المنتج (في العالم العربي) في القرن الحالي كان مجتزأً إما من النماذج العربية الكلاسيكية أو من النماذج الأوروبية^(٢١) هذا بعد إشارة الكاتب إلى ثلاثة أو أربعة من النقاد العرب منهم كمال أبو ديب ومحمود أمين العالم. هذه النتيجة التي سبق أن توصل إليها نافذ مستغرب هو غسنت كاتاروفو^(٢٢) هي بكل تأكيد صحيفة يحق التذكير من التجارب النقدية المميزة في العالم العربي لكنها تلمس حليفة لتلك التجارب الأكثر بكل أسف، فكما نحن اجتزأون ومقلدون في معظم شؤون حياتنا فإن النقد ومناقضه ليست بدعا. لكن المشكلة ليست هنا بقدر ما هي في غياب الوعي بها، أي أن لدينا مشكلة نحتاج إلى تفكير وعمل جادين. لكن العمل الأبرز من ذلك هو الإغناء بتجاوز المشكلة والوصول إلى الإبداع في التطوير المنبج على الرغم من كل مشاعر الاضطراب والخلط وسوء الفهم.

نعم لن نستطيع أن نتجاهل الغرب بل إن من السذاجة تصور عدم الحاجة إلى الغرب، وهذه الورقة لم تكتب انطلاقاً من أي قناعة بإمكانية الاكتفاء الذاتي أو الانتعاش الثقافي ليس لاستحالة مثل ذلك حالياً على الأقل، وإنما لكونه خطراً على حياة الثقافة حيثما كانت. فحين في عالم متداخل لا بد لبطنة من الاعتماد على بعض. لكن القول بضرورة هذه الثقافة، وهو ما يتوقع أن يقال كرد فعل تجاه أي نقد لتبني النماذج والمفاهيم الغربية، يختلف تماماً عن تجاهل المشكلات الناجمة من تلك العملية الممتدة والحساسة. وهي النصوص المستعربة في هذه الورقة كان المصم إلى إثبات بعض من أبرز تلك المشكلات، وإذا تضمن ذلك بعض القسوة في النقد فمرء إلى خطورة الأمر، لأن أمر الثقافة سواء في النقد أو الأدب أو غيرهما أهم من الأشخاص منبجي ذلك النقد. وإذا كنا نطالع إلى مستقبل نقدي أعتق فلا بد لنا من مواجهة المشكلات التي نعيشها.

إن النقد الأدبي يواجه الأزمات في كل مكان، لا في العالم العربي أو العالم غير العربي فحسب، وإنما في الغرب نفسه، لكن التفرق بين أزمات في العالم غير العربي والأزمات في الغرب هي أن الأزمات الغربية نابعة من سياقه الخاص بعد أن تعالى تكوينه الثقافي على الثقافات الأخرى، فصارلت التطورات في الفكر والمنهج محاولات لحل المشكلات الناجمة عن مستجدات ذلك السياق، وأرد في ختام هذه الملاحظات أن أشير بسرعة إلى مثالين من هذه التازعات الغربية لإيضاح ما أقول، وسأنتج ذلك بلغة سريعة عن الأزمات في العالم غير العربي مما يشبه ما تواجهه.

المثال الأول مما كتبه الناقد الأمريكي الماركسي فريدريك جيمس في مقالة حول «الأدب العالمي في عصر الرأسمالية المتعددة الجنسيات»^(١٢١)، الذي يرى فيه أن أزمة تنجم في النقد والأدب الغربي عن الانفلاق عن التجارب الأدبية والنقدية في العالم غير الغربي لاسيما في آسيا، ويضرب مثالا بالثقافة الصينية للتقابل على أطروحاته حول الصلة العميقة بين المشكلات الأدبية من ناحية، والاجتماعية والاقتصادية والسياسية من ناحية أخرى، وذلك على نحو لا يحيط إلى أقل التفكير الغربي، لكن جيمس لا يصفه عن رؤية ترى نقول المصين أو غيرها على الغرب، والحاجة بالتالي لتبني نماذج إبداعية أو فكرية من العالم، إنه لا يدعو إلى شواء بالي من العالم وتوظيف عليه حياة أو موت الثقافة الغربية، وإنما إلى مزيد من التطورات والاختراعات.

أما المثال الثاني فهو مما كتبه ناقد أمريكي آخر هو جونان كلر عن مستقبل النقد في الولايات المتحدة^(١٢٢)، فهو يرى تراجعا في المهمة التي طالما اضطلع بها النقد الأدبي، وهي دعم التقدم نحو العلمانية بعيدا عن التوجهات المحافظة، يقول كلر إن المشهود النقدي الأمريكي يتضمن توجهات «رجعية» سواء في الممارسات النقدية (ويضرب مثلا بجفري هارتمان كأحد الذين يتكرسون خطأيا دينها في النقد) أو في المؤسسات الأكاديمية والمناهج، ويطلب بالعودة إلى مزيد من الملمنة الثقافية والاجتماعية وبالطلع النقدية، وهذا يعني أن كلر يطالب بتكرس التوجه العدائي على نحو يذكر بالخطاب العربي الموزلي له في التوجه، كما رأينا عند سويدان وأبي ديب، لكن الفرق هنا واضح في أن كلر، أولا، لا يريد استخدام نماذج نقدية من خارج السياق الثقافي الغربي، ثم إنه، ثانيا، لا يرى أن تبني منهج أو مفهوم نقدي، كالبنوية عند أبي ديب، قادر على تعديل المسيرة. فكلر أدرك بالنقد الذي وجه إلى معظم هذه المناهج والمفاهيم مما يحمله أو يتجاهله بعض النقاد العرب، ما يريده كلر هو تعديل في الرؤية

الفلسفية الأيديولوجية للثقافة، وهي المعاصرة التي تتحول بها تلك الرؤية إلى نقد ومناهج تعليم وما إليها.

إن مشكلة النقد العربي في مواجهة النماذج الغربية هي مشكلة التحديث أساساً. التحديث الذي تواجهه على مستوى مختلف عن الذي تواجهه المجتمعات الغربية. فمشكلتنا هي مشكلة ما يعرف بالعالم الثالث الذي يطلق من قناعة أساسية هي أن التحديث يعني الغرب. وبحلول غير «عدالة متأخرة» كما يعبر غريغوري جوسدانس في دراسة مميزة للتجربة اليونانية في التحديث أدت باليونان إلى أن تكون «أقدم دول العالم الثالث» أن يطبق النموذج الغربي في كل ما يمكنه من مواقع الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية. غير أن هذه العدالة المتأخرة تظل ناقصة دائماً، تظل العدالة المتأخرة خاصة في المجتمعات غير الغربية، «ناقصة بالضرورة» لأنها تخرج من الخط الصحيح المفترض، وإنما لأنها لا تستطيع أن تصل إلى أن تكون نسخة أمينة للنماذج الغربية القبلية^{٣٤}.

المشكلة التي تعيشها الثقافة العربية لديها ثقافات غير شرعية أخرى كما يتضح من كتابات الكثير من المثقفين الهنود والصينيين واليابانيين مما يصعب التوسع فيه هنا^{٣٥}. والذي يبدو هو أن ما يحتاجه مرة أخرى هو المزيد من الوعي بالمشكلة كخطوة أولى، ثم الوعي بأن تبنينا النماذج النقد العربي والمطابقة سيظل مشروطاً متقللاً بالإحاطة طامعاً نحن لا نطلق من وثقنا الثقافي مدركين لمصالحه وسياقاته المختلفة قليلاً أو كثيراً. وطامعاً يصعب أو يعيب وعينا بالمشكلات النقد العربي نفسه، مما سيحتم الحاجة إلى تفكير أكثر استقلالية وأصالة في التعامل مع الفكر النقدي الوافد. ومع النصوص الأدبية المنتجة في البيئة العربية. وبعد ذلك تأتي المهمة الأخرى وهي الوعي بخصوصية السياق، أو السياقات الثقافية الغربية. بما يشمله من نقد وأدب، وأن ذلك السياق ليس عالمياً، أي ليس صالحاً لكل زمان ومكان، بل إنه سياق له خصوصيته سواء في إنجازاته أو مشكلاته. إنه سياق متحيز بالضرورة مثلما أن سياقاتنا متحيز بالضرورة أيضاً، دون أن يعني ذلك انقطاع الصلات، فنحن فعلاً أبناء عالم واحد وإنساني واحد، لكن لكل منا موقفه ومشكلاته الخاصة. وإن يأتي التطور أو التحديث من خلال التفاعل بين المواقع واحدة والمشاكل واحدة، ذلك هو ما يحتاج النقد الأدبي العربي، ومع الثقافة العربية ككل، إلى وعيه والعمل من خلاله مع انقطاع القرن.

قراءة موسيولوجية لفيلم وجيل :

تبادلية التجريب في البنية الدرامية بين القصة القصيرة والفيلم السينمائي

د. من مظهر*

مع التسليم بضرورة العمل البحثي والنقدي في اتجاه الكشف عن الخطوات والتجارب الريادية المعبودة في طريق السينما العربية وساراتها السابقة، فإن ساحة السينما المصرية - بحكم التكثيف في ثقلها الإنتاجي - تصبح محل الاستهداف الأول لهذا الاستكشاف ليس لكونها فقط تمتلك سمات الصناعة المتواصلة، ولكن - أساسا - بسبب هذا التزام المتراكم في الإنتاج بل والمتسارع دائما على مدى عقود عدة متصاعدة، مما يجعل هذه **السينما المصرية - ورغم موجات عطلتها المستمرة -** هي المؤهلة دون غيرها من أنشطة الإنتاج السينمائي في البلاد العربية الأخرى للتمرور أحيانا فوق توجهات ريادة إلى درجتها، أو حين الاكتفاء أحيانا بطمس بعضها تحت وطأة وطنين مساحة المساند أو التلجج.

من هنا، وضمن منهج يتوجب الآن تبنيه لإعادة التاريخ النقدي والوقائعي لمثل هذه التجارب، سوف نتطرق بداية الدراسة في هذه الورقة عبر أربعة مداخل ضرورية، تمثل في مجملها الجزء التأسيسي لهذه الدراسة، حيث يأتي أولها كمدخل «خبري» يتعلق بالوقائع والملازمات الأتية التي عملت وتعمل على طرح وبحث تجربة أصبحت تتبدى للمتأملين كواحدة من أهم روافد هذا المعنى الاستكشافي، ويأتي الثاني كمدخل مفاهيمي يتعلق بالنظرة التاريخية التي تؤدي بالدراسة إلى تحديد طبيعة هذه اللحظة الأتية، بما يحفز على ضرورة البحث فيها - كما يضره إغتيال هذا الموضوع نموذجاً نتجت لها - أما الثالث فهو المدخل إلى قراءات جيل وفيلم، وهو المدخل الذي من شأنه أن يوضح ويشير إلى موضوع الدراسة الذي سوف يأتي في شكله النقدي والتحليلي - والأساسي هنا - مهتما بتجربة تتعلق بفيلم مصري أنجز حول قصة النجيب محفوظ

* باحث وفيلسوف مصري، عضو هيئة التدريس بالكلية الفنون بالجامعة.

يمكن تصنيفها ضمن عالم النص الكلاسيكي الذي ينتمي لمرحلته الروائية فيما قبل ١٩٦٧ (وغم أن النشر في كتاب قد تم لاحقاً)، بينما تتعلق التجربة نفسها بالنص التجريبي لمعالجة المعرج المذكور ثابت السيمائية النص هذه القصة نفسها، وحيث تأتي هذه المعالجة عبر بنية تجديدية للسرد السيميائي^(١٢). فإذا بها تضيء وترفع بعالم النص القائم عند نجيب محفوظ نغمه، أي فيما سوف يلتقي إلى ما بعد ١٩٦٧. وأما المدخل الرابع فهو يشير إلى مجريات التحول النقدي في هذه الورقة، مثلما يباين بالإشارة مسبقاً إلى بعض الظروف الخاصة للمبدع في هذه التجربة وفي حدود ما يهم الدراسة، مع التأكيد على حقيقة اختلاف الأزمنة، ومن ثم ضرورة الأخذ بعين الاعتبار لغير المساهلات الاجتماعية كشرط حتمي لأي نظرية تفهيمية في هذا السند، وبما قد يكشف عن ثبوت الفنان واستشرافاته للشد، انطلاقاً من لحظة الأنية.

أولاً: مدخل خيري بوقلماني (حول أنية الدراسة)

المتنقالت الأوساط الثقافية في مصر، مع مطلع عام ١٩٩٧، بمرور ربع قرن على انجذاب الشارع المصري في يناير ٧٢ عند أكتوبة عام الحسم، عام ٧١ وما احتواء من انقلاب سطوي/إيديولوجي على أيقونات الجائز، الذي كثر فيه انكسار بدور، بموت مؤسسه وحاميه الأول، قبل انقلاب مايو ٧١ وبأشهر عدة فقط، ولم تشجر طلائع الشارع المصري الشبانية الطلابة فجأة، وإنما كانت إحدى صور التفسر الكبرى، والتي بدأت رحلتها مع أول خروج لشباب مصر العمالي بحلول والطلابي بجامعة القاهرة وعين شمس، ضد هزيمة ٦٧ والتمسبيين فيها، في فبراير ٦٨، وقد استمرت هذه الانتفاضة الشبانية لثمع سنوات (٦٨-٧٧) لعبير خلالها عن موقف مجتمع باحث عن التغيير، خرج متمرداً وساخطاً إلى الشارع، ليجد نفسه في النهاية مدفوعاً إلى نه متواشي الأطراف، شاع فيه لربع قرن من الزمان، وحينما قرو العودة وأح قلب في أوراثة القديمة، في «نوستالجيا» جارفة، أملا في اكتشاف سر قوة أنثائه وبرهته في معرفة الطريق الذي ضاع منه.

إن الاحتفال هذا العام (١٩٩٧) بمرور ربع قرن على إحدى قسم التمرد الشباني، هو في حقيقته تنقيش عن الثورة في أعمال جيل يفقد الحياة السياسية والثقافية في مصر اليوم، ومحاولة لوضع تجربة ثائرة أمام جيل اللحظة الحاضرة طه يدرك أن الطريق ليس مسدوداً، وأن انكسار (بمعنى) المتكلمين ليس شرخاً في جبهة التصدي أو ناكلاً لها،

وإنما هو نوع من مشروط الطلاء من السطح، بينما البنيان قوي، ويزداد قوة يوما بعد يوم بعدد من القباب الذي سفق في صالات السينما، القزيم العربي، في «نابصر ٥٦»، وهو يعان «ثاميم، قناة السويس، في زمن «الخصخصة»، ويؤكد إرادة الذات العربية القوية في مواجهة الآخر.

داخل هذا السياق، وفي مجال السينما، أعاد الباحثون والقياد اكتشاف فيلم يعد أحد علامات هذا الزمن الثائر. وأحد أبرز النقاط المحيطة التي أهمل عليها التراب بمصر، وهو فيلم (حكاية الأصل والصورة) في إخراج شمس نجيب محفوظ المسماة «صورة» للمصطفى الشاب آنذاك، مذكور ثابت. هذا بينما نجسدت عملية إعادة الاكتشاف لهذا الفيلم ويبرز تكتلها في عدد من الدراسات المهمة المنشورة حديثاً^[7]

هذا بالإضافة إلى عدد من الكتابات الصحفية والتفدية التي تناولت هذا الفيلم بالتحليل والعرض الذي يعمل بدوره تركيزاً واضحاً على أهمية الكشف عن قيمته في تاريخ السينما العربية.

غير أننا نتوقف من ناحية أخرى عند نقطة ذات دلالة، ألا وهي المتعلقة أو المجيدة على التسلسل التالي، لماذا نعود «الأز» إلى عمل «فني» مسيح في لحظة زمنية «تاريخية» فائقة ومنهجية. وهو التسلسل تيلور «نموذج» حول «تاريخ العمل الإبداعي» «الفني» بين اللحظة الزمنية (التاريخية) المتكاملة الأبعاد (الفنية) التي تطلق في أعطافها، واللحظة الزمنية (الأنية) غير المتكاملة الأبعاد وغير المنهوية بعد) التي تعيد فحصه ودراسته، وربما عرضه على جماهير اليوم غيرها.

ثانياً، مدخل مفاهيمي ومفكر تاريخي

لم تكن أبداً علاقة الفنان بواقعه علاقة مسيطرة جمالية لحركته الاجتماعية، أو تعبير مباشر لمطروحاته، أو حتى انعكاس لتفاعلاته على سطح بنيتة الإبداعية، بقدر ما كان نقاشاً خلافاً بين الاثنين معاً، وثائراً مضاداً لا بين التينتين الاجتماعية والجمالية داخل سياق زمني/مكانتي محدد، بقدر ما تسيطر أو تعتمد أو تنحل البنية الاجتماعية، بقدر ما تسيطر أو تتسلط أو تنفذ البنية الجمالية/الفنية، وبقدر ما يؤثر الواقع الاجتماعي على العمل المبدع، بقدر ما يؤثر هذا العمل المبدع، المنطلق من أرضية اجتماعية، على هذا الواقع الاجتماعي ويطغى لاكتشاف ذاته أو تقييد وجهه، دائماً حركته نحو مسارات يعمل العمل المبدع، ورويته الأيديولوجية، على أن يسير المجتمع نحوها.

يمنح هذا الوضع الفن دوراً مزدوجاً: تعبيرياً عن واقعهم وتفسيرياً لهذا الواقع. ويخلق اختلافات في الرؤى الفنية بحكم القدرة على التعبير الصادق عن الجماعات أو الفئات أو الطبقات المعبر عنها هذا الفن، وأيضاً بحكم مسار التغيير الداعي له هذا الفن والعامل على تحفيزه، وهو ما يعني أن الفن المبدع قادر بالضرورة على رصد الواقع الذي يعيشه وعلى تهاوؤه في أن واحد، وذلك من خلال قدرة الفن الحقيقية على الإسهام بجوهر اللحظة الاجتماعية التي يعيشها، والقبس على القوانين الموضوعية (الخفية) التي تحكمها، حتى قبل تبلور هذه القوانين على أرض الواقع. وهو ما يجعل البعض يحطى للفن صفة التنبؤ، وهي صفة لا تأتي من الترجيح بالخيب، بقدر ما تبرز من إدراك التلات حركة المجتمع وما تحفقه تحت الجلد - في محاولتها المراوغة للاختلافات من فعاليات جماعات أخرى بالمجتمع ثود أن تسير هذه الحركة المجتمعية نحو مسارات أخرى، فحركة المجتمع ليست واحدة، وإنما هي تهر من التيارات المتعارضة. يستلهم كل تيار منها طاقته لجذب الحركة الكلية نحو مسار محدد، بل وأحياناً ضد المسار الطبيعي، أو (التاريخي) لتسير ذلك.

يعني هذا أن الذات المبدعة، حينما تدفع، لا تسير عن واقعها (الكلية) كذات (مفردة)، وإنما هي تعبر عن واقع (جزئي) كذات (فوق فردية) شاملة في جماعة أو طبقة تشاطرها رؤيتها للعالم. وتعمل جنباً إلى جنب تحول الحزني إلى كلي، وتسير الحركة بأكملها لصالح الجماعة أو الطبقة التي تنتمي لأيديولوجيتها. وتعبير عن رؤيتها الكلية للعالم، وترغب في امتلاك العالم أو تزيينه. لصالحها وحدها.

هذه الخاصية المتميزة للفن المبدع هي التي دفعت رجالات السينما المصرية من اليرجوازيين إلى دعم ثورة يوليو ١٩٥٢، ذات البعد البرجوازي، وإلى ثوديد شعاراتها الأولية في أفلام لا علاقة لها بالثورة، فتنتهي تلك الأفلام يوماً بالانتهاك لـ «الاتحاد والنظام والعمل»، شعار السنوات الأولى للثورة، ثم التأكيد على ضرورة تغيير الأوضاع الاجتماعية القائمة، والتسامي بالحب على الصراعات الطبقة، مثلاً الحال في فيلم «رد علي» (١٩٥٢) لعزالدين ذو الفقار، أو أهمية ضرب رأس المال الفردي الاحتكاري على السوق الاشتراكي، في وقت تأسيس قناة السويس والبنوك الأجنبية، وطرح شعار الاشتراكية التعاونية، مثلاً ما شهدنا في فيلم «الفتوة» (١٩٥٢) لصالح أبو سيف، وأيضاً بتجسيد البطولات العربية في زمن النضال لتحرير الوطني، وتحقيق الوحدة العربية، كما في فيلم يوسف شاهين «جميلة بو حريد» (١٩٥٨).

إلا أن السبحة العربية الحادة في مصر، سورها ما تجاوزت منطق المصداقية الإسلامية للفكر الثوري السائد آنذاك، لتفرض أكثر في المجتمع، مختلفة عن آليات حركته العقلية ومتحاذرة وأحياناً متصارعة، مع الأفكار التي تطرحها القيادة والشرائح الاجتماعية المميرة عنها. فعمل جيل المثنيات على الكشف عن المسافة الهائلة الواقعة بين العلم الثوري والواقع الأول للسلطان، بفعل ثقت بديته الداخلية، وأيضاً، دون تهويل أو تهوين- بفعل الضربات الخارجية المستهدفة إبعاض حركته الثورية. فصارت أفلام مثل «هداية ونهاية» (١٩٦٠) لصالح أبو سيف، والقص والكلام (١٩٦٢) لكمال الشيخ، و«صراع الأبطال» (١٩٦٢) لتوفيق صالح، و«الحرام» (١٩٦٥) لبركات، و«القاهرة ٢٠» (١٩٦٦) لصالح أبو سيف وغيرها، تؤكد عبر أفعيتها المتعددة - التاريخية والبيئية والرمزية - على ضرورة انشغال للمجتمع بأكمله لتحقيق انتصار شرائحه المغيرون حقها تاريخياً، وعدم ترك الأمر للهادئات (فردية) تقوم وحدها بهذه المهمة التاريخية، خاصة وقد سرت فيها روح الانتهازية العمدة من «مستبين» ضابط «هداية ونهاية» إلى «محبوب عبدالدايم» سكرتير الوزير في «القاهرة ٢٠»، مما أصبح معه الوطن ممثلاً (برقية) ضابط، أو مثافياً في (شخص) زعيم.

وثاني هزيمة ٦٧ المصرية الكشفت، لأجيال مثالية العلم أنه كان أكبر من إمكاناتها، وأنها لم تستطع أن تصيد وتدافع عنه وتحوّل لواقع حقيقي وسط جماهيره، ويرى في الوقت نفسه جيل جديد، لم يصنع العلم، وإنما تعلق به، بل وامن به أكثر من صناعه، فوجوده تحقق عبر تحقق أجزاء من هذا العلم، كمجانبة التعليم التي سمحت به من الشرائح الصغرى، الرغبة خاصة، للبرجوازية، وجاءت به إلى قلب الأحداث العامة والثقافية، فكان لابد له من الثورة ضد صناع العلم والهزيمة معاً، فخرج في انتفاضة شبانية، ولأول مرة منذ أن ثبّت الثورة أقدامها على عرض السلطة في مارس ١٩٥٤، خرج ليواجه زعيمه وقادته في فبراير ١٩٦٨، رافضاً أي مبررات للهزيمة، ومجاهداً هبة جماهير ٨ - ٩ يونيو ١٩٦٧ العاطفية والتمسكة بثورتها في شخص الزعيم وسط ظلمة ليل الهزيمة، ولتحقيق التوازن والهدوء في المجتمع المحتل، ولقدّمه نحو هدف محدد هو استعادة أرضه التي احتلت عقب الهزيمة، تحت شعار يملك ضعف اللحظة، وهو (إزالة آثار العدوان)، غير أن الزعيم ينيب بالموت فجأة، وثاني قيادة أخرى تؤكد على حسم المعركة مع العدو الصهيوني، وإلغاء حالة اللا حوب واللا سلم، إلا أن العام المحدد لهذا الأمر، وهو عام ٧٠ ينتهي دون حسم، فيخرج الجيل الشاب في انتفاضة

جديدة وممتدة هي يناير ٧١، ثم يناير ٧٢، مطالباً بالمراجعة، والتي تتعلق في أكتوبر ١٩٧٢، إلا أن نتائجها المتوقعة، فضلاً عن مسار المجتمع على أيدي القادة الجدد، كان يعني للجيل الجديد إجهاد العظم. حلم التحرر الوطني الطامع والعدل الاجتماعي المتكامل والوحدة العربية المؤسسة على وحدة الهدف، مما انعكس على رؤية الواقع الذي صار إلى لثقت، وعلى رؤية المستقبل الذي شام في ظلمة سرمدية، فتجددت الانتفاضات، حتى ولدت ثلثاً عام ١٩٧٨.

ثالثاً، مدخل إلى قراءة جليل وفيلم

ولم يكن غريباً أن تحتل الأوساط الثقافية - وبعض السياسات- هذا العام (١٩٧٧) بمرور ربع قرن على هبة الشباب الصاعدة والحادثة في يناير ١٩٧٢، والتي عبر عنها آنذاك الراحل الكبير أمل دنقل في قصيدته المتميزة «الكلمة الحصرية»، وفي الوقت ذاته تستعيد بعض الأفلام التقنية الجادة شيئاً من هذا الزمان. فتكتشف فيلماً مقمراً، ولد في أحضان هذه الانتفاضة الشبابية العنيفة من ١٤ إلى ١٩٧٢، وعلى يد أحد أبناء هذا الجيل غير المعلوم، وهو فيلم مذكور ثلاث (حكاية الأصل والمصدر) في إخراج قصة نجيب محفوظ المصممة (صورة) (والتي بدأ بإخراجها في) عرافة وقصيرة في المصطنع ١٩٦٩، وعرض تجارياً في عام الهبة القسرية ١٩٧٢، مقدماً لنا رؤية هذا الجيل الشاب التي لم تعد بسيطة مماثلة سطح واقع ما قبل ٦٧، وإنما أصبحت متشابكة ومعقدة لتعيد بنية واقع جديد.

وكما حاولت أكثر من كتابة للعرض بالقراءة الآتية بصورة الانتفاضة الشبابية التي كانت منذ ربع قرن من الزمان، واكتشاف الأصل فيها من الصورة، وذلك على يد شباب من هذا الجيل هو هشام السلاموني. في تعليقه السياسي الطويل بمجلة روز اليوسف (من ٢/١٧ حتى نسخ هذه الدراسة في ٩٧/١/٢٦) حول «الجيل الذي واجه وصاحبه عبد الناصر والمناورات»، وكانت أبرز صالحي قد سبقته لتقديم رؤيتها لهذا الجيل وانتفاضته في كتابها ذي العنوان الدال «المبشرون - دقات واحدة من الحركة الطلابية، (القاهرة - ١٩٩٦)». إن فيلم مذكور ثابت قد تعرضت له أكثر من دراسة نقدية وأكاديمية وصلت على إعادة اكتشاف هذا الفيلم الذي كان جزءاً من فيلم روائي طويل، ثلاثي القصص والمخرجين، على طريقة أفلام الستينيات الإيطالية، طاحتوى إلى جانب فيلم

١- هذا هو الفيلم الذي صالحي تهادها على حبها وإخلاها. كانت تتنصها من وراء أحد القاصدين، لتتبع بالقصة من رأس الشلال إلى شبه جبل في أحضانها، ومعصية الصبر عن أي فقرة على تغيير واقع هذا الزمن الطردي إلى واقع أفضل.

مذكور ثابت، فيلم «منوع» لمحمد عبدالعزيز، وفيلم «كان» لأشرف فهمي، وكلاهما عن سيناريوهين لراخت الميهي، وكانوا جميعا - مخرجين وكتاب سيناريو - من أوائل الدفقات الأولى بالمعهد العالي للسينما بالقاهرة، في أواسط الستينيات، كما كان مقبرا سلفا أن يكتب راخت الميهي سيناريو الجزء الثالث من الفيلم الكبير، والخاص بشخص نجيب محفوظ، إلا أن الأمر استقر على أن يتحمل المذكور ثابت مسئولية كتابة سيناريو فيلمه إلى جانب إخراجه.

وتحاول دراستنا هذه أن تضيف بعدا سوسولوجيا للدراسات الجادة والمتميزة السابقة حول فيلم المذكور ثابت، فضلا عن محاولتها قراءة رؤية مبدع سينمائي لزمناه من جهة، ورؤية فنان كبير مثل نجيب محفوظ للزمن ذاته، وبقله الشخصي من جهة أخرى، خاصة وأن محفوظ كان قد هاجمنا عقب هزيمة ٦٧ بمجموعة قصصية نشرها بجريدة الأهرام القاهرة، ثم جمعها بعد ذلك في مجموعته المسماة «تحت المظلة» (١٩٦٩) المعبر بـ«تعبود بناتي شديد التشابه» عن التلميح بالخارب العنصر في الهيئة الاجتماعية، وعن اللحظة الزمنية التي تثير عيية الشكل، رغم جدية جوهرها ومساوئها، وهو أمر يختلف إلى حد ما عن مجموعته القصصية الأخرى، والمنشورة تحت عنوان «طماره أبيض» الأبدى عام ١٩٦٥، التي ألبس منها المذكور ثابت قصة «صورة» التي يلي عليها فيلمه قيد الدراسة، التي «مجموعة تنمي في بنائها الفني إلى عالم نجيب محفوظ قبل ١٩٦٧». وهو ما سنتحدث عنه في حيله، فنبهو المفاخرة في فيلمنا هذا. حيث يلتقط المخرج قصة تنمي في بنيتها الدرامية لمحمفوظ قبل ٦٧، ليعيد صياغتها من جديد، فتبدو لنا مفتحة لمحمفوظ ما بعد ٦٧. وهو أمر ليس بالغريب، فعالم ما بعد ٦٧ قد تغير، وكان على الفنان الحقيقي، سواء من جيل محفوظ أو جيل المذكور ثابت أن يعبر تعبيرا حقيقيا عنه، فهكذا كانت أعمال محفوظ اللاحقة، وألما كانت كتابات جمال الخطاطي وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبدالمجيد وغيرهم في مجال القصة، وكانت قصائد مجموعة (إضافة) الشعرية، فضلا عن ومضات لامعة في مجال السينما، مثل فيلم «زوجتي والكلب» (١٩٧١) لسعيد مرزوق، ومجموعة أفلام يوسف شاهين التي تتحدى سيادة الفكر المتطر، ولا تهتم بالتجاع (الجماعهري) المعتاد، مقفلة التجاع (الثقافي) و(العالمي)، بينما عجز المسرح عن معرفة طريقته الصحيح فيها بعد ٦٧، ولم يستطع أن يعود إلا لناما، إلى رؤى عالم ما قبل ٦٧، فاضطرب مسيره وتخطت أعماله وصار اليوم إلى أزمة لا يعرف الخروج منها.

وأخيراً، مدخل إلى مجريّات التحليل عبر الأزمنة والمسيقات الاجتماعية

لقد ظهر فيلم مذكور ومجموعة أفلام جهته القليلة، كما ندرك، في زمن كان يسير في الحداثة مضطرباً لاتجاه السينما (الجديدة)، والتي ستجد نفسها في مجتمعات أخرى، كالمجتمعين السوري والتونسي فتتألق أيضاً كأعمال قليلة ومتناثرة، وهو أمر - وبما لننبهه القارئ الصادق - عبر عنه الروائي نجيب محفوظ، عقب مشاهدته للعرض الخاص للفيلم المذكور ثابت بالمركز القومي للصور المرئية في أوائل ١٩٦٦، فقال في تصريح شفاهي نقله المخرج في مذكراته الخاصة ما معناه، أنه: «عمل جريء جداً، وتجربة فنية عظيمة ولاشك، ولكن بهذه الصرامة المتناهية... وبهذا الأتعاذ عن الجمهور قد يعتبر هذا أخطر سهم لجيل الشباب، إذا ضربت هذه التجربة، ففشلها يعطي الفيلما - للتفويض، في الجانب المقابل كفي يلمدأى إلى أقصى مدى».

وبالفعل صدقت، فهذه الشرح الكبير، أو لنقل بشكل محدود صدقت رؤيته الثقافية لمعطيات واقعه في أوائل السبعينيات، والتي أوصفت المجتمع المصري إلى ما وصل إليه اليوم من اضطراب شديد في سياقه الاجتماعية وأوجع منه السينما العربية في مصر إلى صائقي مادي وفكري، مصعب على الأصابع الاقتصادية والاجتماعية والأيدولوجية اليوم أن نعلمه ونخرج بالسينما المصرية إلى أفق جديدة لها.

وقبل مذكور ثابت من هذا المنظور هو إبداع جمالي / سينمائي ينتمي لفكر جيل وأدت الميكنيزات السياسية فكره الإبداعية، وماصرت رؤيته للعالم، وسعدت أتميمها، ومن ثم حركات مسار التغيير عند هذا الجيل، بعد أن فكت كلته وشقت عناصره، عبر تقنيها لعركة المجتمع التي كانت تقدم سابقاً، لصالح الشرائع الاجتماعية التي ينتمي إليها الفيلم، مما جعل الفيلم يبدو، حين ظهر وعقب ذلك، بسنوات قليلة، عملاً إبداعياً ضد نيار الأيدولوجية المهيمنة على المجتمع المصري آنذاك.

إن المؤرخ الراسد للوقائع التاريخية، إنما هو - كما يقول الوسيان جولدمان - «عالم يبحث عن الحقيقة، وهذا هدف وليس وسيلة»^{٣٧}، بينما الناقد للعمل الإبداعي، والمعيد اكتشافه والقصير - إنما يضع نصب عينيه ثلاثة معايير أساسية هي:

• النقطة الزمنية والسياق الاجتماعي / الأيدولوجي للزمان بعد النظر خلالهما إلى العمل الإبداعي في تناوّر خلال معه.

● الأزمنة والسباقات الاجتماعية/الأيديولوجية التي تعمل وتعمل في الوقت ذاته بين الزمنين التاريخي والآني، والسباقات القديمة والحالية. فربح قرن من الزمان حصل - في موضوعنا الحالي - بين زمن إبداع فيلم مدكور ثابت، وساعتنا الآن، إنما يطرح نفسه بقوة كزمان ومتغيرات اجتماعية وثقافات أيديولوجية، على إدراكنا لذلك الغياب المتعمد والتجاهل المقصود والإزاحة المبررة للفيلم المذكور عن حركة السينما في مصر، وعن ذاكرتها الفعالة، وأيضاً على فهمنا العملية (الثنائية) لنقل سينمائي مفكر من مساحة الإبداع إلى مساحة النقد والعراسمة والتدريس والإدارة، فالمخرج مدكور ثابت، صاحب واحدة من التجارب المتميزة في السينما العربية، وصاحب الدراسات التطبيقية والفكرية الأساسية في الفكر السينمائي^{١١}، لم يستطع أن يثقل على ذاته، وإنما قرر بعد تجربته مع فيلم كوميدى عام ١٩٧٥، اعتزله هو نفسه «درسا قاسيا في التنازلات الفنية»^{١٢}، أن يركز على كتابة وإخراج الأفلام التسجيلية، وأن يحدث قطعة عملية مع (صناعة) الفيلم السينمائي في مصر، خلال ربع القرن المنصرم، دون أن يحدث قطعة أيديولوجية مع (إبداع) هذا الفيلم السينمائي لإدراكه الكامل لأهمية هذا الفيلم في سينماة وجدان النحل المصري والعربي عامة، صياغة قد ندفعه لتثوير عقله وتقدير واقع، لو ندفعه لتعريب هذا النحل والمواكفة على تأييد دعائم وطنه في أطر ميافيزيقية صنعت لإعتناء حبيبة الياء، الأختامي المختل في المجتمع.

إن هذا الموقف الذي اتخذه مدكور ثابت من (صناعة) السينما في مصر، هو موقف يضمن ذاته داخل موقف النحل من المجتمع وحركته خلال هذه المسافة الزمنية الممتدة منذ إبداعه لفيلمه قيد العراسة، حتى لحظة الراحة. ونوقفنا الآن عند تجربته السينمائية المتميزة تلك، إنما هي محاولة لفهم الياء (التجاوز) في إطار التفاليد السائدة، ولإدراك قيمة التعريب، ليس باعتباره انطلاقة من الزمان، وإنما بوصفه تعبيراً لما هو قائم، واكتشافاً لقولتين القد المختلة في وكام الحاضر، وأيضاً هي محاولة لمعرفة دور المثقف المستنير في الكلف المبكر عما سيؤول إليه مجتمعه في الحد القادم، وعن دور السلطة في الإطاحة بكل إبداع لا يبدن وجودها ويزين ما لقطه.

وإذا كان الإبداع الجمالي عامة، وبأشكاله المختلفة بعد سلوكا خاصا، يتمثل في إبداع بنية ذات معنى وعناسكة بقدر الإمكان^{١٣}، يعبر عبرها صاحبها عن رؤيته للعالم بالمفهوم الجولدسماني، فإن البنية السينمائية لفيلم مدكور ثابت إنما هي شأغلنا الأول

هنا، وهي التي سنسمى صبرها للكشف عن رؤيتين للعالم هي أواخر الستينيات وبما تعطيانا من «استعارة» *deception* حية النطاق الاجتماعي⁽¹⁾ آنذاك، وهذه الاستعارة الجمالية الحية ذات البنية السينمائية الخاصة، مستجيبات - كما سنرى - ليس فقط مع محيطها الاجتماعي الذي تعبر عنه، وإنما أيضا مع رؤية مبدع آخر لهذا العالم، هو نجيب محفوظ، والمعبر عنها عبر «استعارة جمالية حية» ذات بنية قصصية خاصة للمجتمع ذاته وفي الزمان ذاته، أي أننا سنطور هنا، ومن لحظة الزمانية هذه، مع رؤيتين واستعارتين لداخلنا في نسج بنية فنية واحدة هي الفيلم السينمائي، لكنه ويحكم كونه تجربة متعددة لزمانها، ومتعددة للفهم التقليدي للفيلم السينمائي المعقد من مادة رواية أو قصصية. فلنبدأ متبداً بحثنا بالوقوف عند البنية القصصية لكتابة نجيب محفوظ، ثم سنتوقف عند البنية السينمائية للفيلم. يترجم الكشف عن التحولات التي تطرأ على الرؤية الأيديولوجية للفنان عبر التحولات العارضة في البنية الإبداعية. وانتقالها من صيغة قصصية إلى صيغة سينمائية.

القسم الأول

أصل «صورة» نجيب محفوظ القصصية

أصلاً بصورة مذكورة ثلاثية...

يمتثلزم التعامل مع أي عمل إبداعي، قصة كائن أو دراما مسرحية أو سينمائية، ضرورة الوقوف عند مركزاته الرئيسية الثلاثة وهي: طبيعة وبنية ووظيفة هذا العمل الإبداعي، فضلاً عن التعرف على رؤية مبدعه، تلك الرؤية التي تدرك طبيعة هذا العمل، وتشكل بنيته وهذا تصورهما لوظيفة الإبداع في واقع اجتماعي محدد وإطار إنساني عام، وإذا كانت طبيعة العمل الإبداعي تحدد لنا المادة الخام لهذا العمل الإبداعي، ومصدر استلهامه - هل هو الواقع مباشرة أم الخيال المعتمد بالتحكم على مادة واقعية هل هي وقائع الحياة اليومية أم التاريخية أم أساطير الأولين؟، فإن بنية العمل الإبداعي إنما تكشف عن الصيغة الجمالية لهذه المادة المستلهمة والرسالة المحمولة عبرها، ومدى التماثل والتداخل والتأثير المتبادل بين الصيغة الجمالية والرسالة، على حين نلزم لنا وظيفة العمل الإبداعي الدور التوثيقي أو التغييبي الذي يلعبه هذا العمل الإبداعي وسط واقعه الاجتماعي، ولأن العمل الإبداعي في حالة تعامل مستمر مع

واقعه الاجتماعي، يأخذ منه في لحظة محددة ليعطيه في لحظات متعددة. فإن رؤية مبدعه تمتلك قوتها ومصدراتها من قدراتها على الإمساك باللحظة العابرة داخل سياق اجتماعي محدد، وتحولها إلى وجود إبداعي قادر على التحدث في سياقات اجتماعية أخرى، ولا انتهت قيمة العمل الإبداعي بزوال الزمان والمجال الاجتماعي المؤسّس داخلهما.

وقصة نجيب محفوظ (مسودة)، المنشورة بمجموعة مطبوعة القط الأسود (١٩٦٩)^{٢٤} والتي نطلق منها المخرج د. مذكور ثابت لبدء دراما سينمائية مغامرة باسم (حكاية الأصل والصورة...) إنما تكشف عن طبيعة العادة الإبداعية التي يستلهم منها الكاتب عمله، وهي في مجمل عالم نجيب محفوظ، باستثناء رواياته التاريخية الأولى، تتكون من مادة الواقع وتفاصيله اليومية المبعثرة والمعشوقة في سياق اجتماعي محدد الزمانية، ومتمركز حول العاصمة (القاهرة) وشرائع طبقها الاجتماعية الوسطى، وهي تستلهم هذه الصور البنية القصصية حول واقعة تشر عميقة قنبلة شابة، تلك الواقعة المتكررة يومياً بصفحات الحرافات بالجرائد الصباحية، والتي جعلها الصحفي مادة يومية فلوها الأيمن ولتمسح حولها الحكايات الساعية إلى آلة الترموي عن القاتل والمقتول، والكشف عن مسببات فعل القتل وتاريخها وهذا هو صلب المصداق، بالتمسك بهذه الحكايات من الوسط الاجتماعي الذي تتخلف فيه هذه الحوادث.

حدثت مظهر وعابر في اللحظة الزمانية المميشة للمجتمع المصري، تستمد حوله الحكايات وتتلخّص ردود الأفعال في أمكنة مختلفة ومتباعدة ولا رابط بينها، غير أن الكاتب، باتي ليرأس هذا الحدث العابر في فعل الكتابة، لأغيا التفتت بين ردود الأفعال، وأجما يده على الروابط بين العلة والمعلول، وهو ما يجعل فعل الإبداع الفني يلفظ على إعادة خلق الواقع، لا مجرد نقله على الورق أو الشاشة الفنية أو في فضاء المسرح، وهي عملية تتجاوز في الفن مفاهيم المحاكاة والتقليد والتعبير والانعكاس، إلى منح الواقع معنى عن طريق إعادة خلقه وتنظيم الميمثر فيه وتثبيت العابر في بنية إبداعية لها قوانينها الخاصة، وإن لم تفصل عن قوانين الواقع العامة، هي قوانين جمالية غير أن صانعها ومطورها هو ابن هذا الواقع وصانعها، مستقل بذاتها، لكنها أبداً ما تتعالى على قوانين الواقع، حتى وهي في أرقى أشكال تساميتها، لذا فهي في حالة تشابه دائم مع قوانين الواقع هذه، تستمد وجودها منها لتعمل فيما بعد على تغييرها، وهو ما يجعل العلاقة بين الفن والواقع علاقة شديدة التعقيد، كثيرة المراجعة، فالأولى

يصيغ من مادة الثنائي وجوداً جمالياً يكشف عنه ويكتشف حركته داخله ويغير عبره، وهو ما يحتم على الأول (الفن)، خاصة في مجال الدراما، أن يطور ذاته حول فعل درامي. حدث تغير وجود ويحكم حركته ويساهم تطوره ويوصله إلى نقطة النظام التي هي ضرورية وفقاً لمنطق حركة وقائع الحدث الدرامي داخل العمل الإبداعي، لأنها تكشف عما يمكن أن يكون إليه واقع المجتمع إذا ما سار على النهج ذاته الذي سلكته وقائع الحدث الدرامي.

لا بد إذن لأي بنية جمالية من حدث درامي تدور حوله وتتحرك معه وفق البنية الخاصة، وهو حدث يشكل الإنسان محوره الأساسي، فلا حدث دون شخصية فاعلة له وفيه، ولا فعل دون إنسان متحرك ومشارك له، ولا كون دون بشر يهيئونه ويهيئونه، وهذا الكون الأكبر (الإنساني) عندما يهاد تكثيفه وإعادة خلقه في كون أصغر (العمل الفني)، لا يتم إلا عبر كون وسيط معيش وملموس هو الواقع الاجتماعي الذي يعيشه الفنان، ولعيشه معه شخصياته الدرامية، عبر ميثوس سلاوق النار، كشخصية درامية عند إسخيلوس هو ابن المجتمع الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد، ودون كيهوته مضارع طواحين الهواء، كشخصية روائية عند ديراكنس، هو ابن المجتمع الإمبري في القرن السادس عشر الميلادي، والسيد أحمد عبد الجواد ذو الأضمة المتعددة، عند نجيب محفوظ، هو ابن المجتمع المصري في النصف الأول من القرن العشرين، وذلك على الرغم من تعدد النموذج النمطي لهذه الشخصيات الثلاث في الآداب العالمية أو المحلية، وذلك لأن الشخصية الدرامية ليست مجرد تمثيل عن فكرة إنسانية عامة، بقدر ما هي تجسيد لهذه الفكرة عبر واقعها الاجتماعي الخلاق لها.

الهبوط إلى المدينة

إن قصة الفتاة الجميلة، المحبة للحياة، التي تهبط من قريتها الهادئة إلى المدينة الصاخبة فتضيق فيها، هي قصة متكررة في سفر الحكايات الشعبية المصرية والإنسانية، وهي من الإبداع الجمالي محلياً وعالمياً، إلا أن حضور هذه القصة في بيئة اجتماعية محددة يمنحها ظلالاً خاصة تجعلها تختلف من واقع زمني معين لواقع زمني آخر. كما أن صياغة هذه القصة العامة ذات الحضور الاجتماعي الخاص في بنية إبداعية تهبها الطود الفني دون أن تنقص من دورها التأثيري في لحظتها الزمنية، إن فتاة قصة نجيب محفوظ الريفية الودود «شادية» تهبط إلى المدينة لا رعباً من

أخيها الثائر لشرفه المثلوم. كما هي الحدوة الشعبية «شفقة ومتولي» ولا تنجذباً لتداء غامض تبعته روح المدينة الصاخبة كما هي «الداهية» ليويسف إدريس. وإنما فطنت بها عن لقمة العيش. فتعمل خادمة لدى أسرة بورجوازية صغيرة... خادمة شابة جميلة هي مجتمع يداني من الكبت والتمزق الروحي. ويخشى على نفسه من الفتنة. ويرغب من الجسد الحي. وبشكل الجنس عنده أحد المحرمات (الشابوهات) التي يحافظ من الاقتراب منها. فيحولها إلى تكتة لتوكها الثمن الرجال والنساء معا. كلا في المحرمات المغلفة. والثرا بقدر الإمكان حوله إلى أن يقيم عليه ملتصعا على الجسد المشتعل فيجازي المتلصص بطرده من حنة عدن. إذا كان خادما يتلصص على سيئته. أو تطرد المتلصص عليها إذا كانت هي الخادمة. وصاحب العين المتلصصة هو أحد أبناء البيوتات. وهو ما حدث مع خادمتنا الشابة «شفقة». حينما علمت بيوت خشيت صاحبته على زوجها من الفتنة فطردوها. مسلمة إياها إلى الشارع الذي سلمها إلى مثل عمل به. ليقتلها موظف يتزوجها زواجا عرفيا. ويحرم عليها الإنجاب. ثم يطلقها لإسراؤها على هذا الإنجليزي مميدا إياها إلى الشارع الذي يسلمها بدوره إلى سكر بفتح بيته للشيلة ولعب الميسر. تشبه هي كاتسار. بينما يعاملها هو كندية جميلة فائقة لشهية وشهية ضيوفة. مما يجعلها تهبط مرة أخرى إلى الشارع. وشيلة نفسها إلى مجموعة من بانعات الكوي. تعمل مقهور. وإن نعت في الزحف دالة لمن يمنحها حظيرة وجودها كإستارة. فتلتقي بشاب جاسم. تقتل على يديه لعدم قدرته على الفصل بين الوجه والقناع. وعلى تصديق الروح الطيبة الكامنة في أصنافها.

هذه هي (الحكاية) التي أقام نجيب محفوظ بيته القصصية عليها. والتي سيظهر عليها أيضا مدكور ثابت بيته الدرامية في فيلمه قيد الدراسة. لكن الحكاية شيء والبنية شيء آخر. الحكاية هي مجرد الطيوط التي يمسح بها الفنان لوب الإبداع. والمواد التي يبنى بها المبدع بيته الجمالية. وهي في قصة نجيب محفوظ بنية سينمائية تعتمد على صيغة السرد القلبي. وعلى الحوار وسيلة لطرح الآراء المتنازعة حول حادث القتل وشخصية الفتيلة. بينما يتسلل الراوي بين المشاهد والمواقف الحوارية ليلقي بالضوء على جانب آخر خفي من الصورة. ذلك الراوي الذي سيصبح (عين الكاميرا) عند مدكور ثابت وعين المخرج نفسه في جدل قبي يلوح.

الصورة هي محور الحدث الدرامي ومفخرة وقائمة الدمية. متكما كانت عند المخرج الإيطالي مائكل أنجلو أنطونيوني في فيلمه *Blow up* (تكبير). غير أنها هنا لا تحتاج

إلى تكبير لتكشف عن الجريمة المذهبة خلف صور المعاشي، وإنما هي لتكبد منذ البداية لموت معلن: صورة الفتاة الرقيقة المقتولة والمنشورة بصفحة الحادث بإحدى الجرائد اليومية، أي أن فعل القتل قد سبق فعل الكتابة التي تبدأ بها قصتنا، نحن إذن أمام حادث قد حدث بالفعل، جريمة قد تمت، لكننا لا نعرف أبعاداً وكيف تمت. من هنا يصبح مستهدف القصة هو الكشف عن أسباب وكيفية الحدث، إلا أن الكاتب يستبدل بالخص الماضوي الأساسي «حدث ذات مرة أن فلتكت فتاة جميلة...» الحوار الدرامي الآنبي المحصور. والدائر حول الفتاة «شبيهة» تلك الشخصية الغائبة والمبهمة في الوقت ذاته على ضياء القصة بأكملها. هو حوار اليوم التالي لحدث فعل القتل والمولد نحو الماضي ليكشف عن حقيقة ما حدث عن طريق فعل التذكر، كل شخصية لتذكر علاقتها بالفتاة الشابة، أو بقضية القتل عامة، ومن المظومات المتجزئة على السمة المتذكرون ينسج القاص ملامح الصورة وتفاصيل حياة صاحبها وأسرار فتاتها.

فعل الحاضر إذن هو النتيجة لمقدمات طرحها في الماضي، مبعثرة بين أمثلة عدد، ومهزلة بين الرعدة عدد، ومهارة الفناني في التقاط هذه المقدمات من هنا وهناك، مهيما صياغتها في سلسلة من الوقائع التي تكشف لنا عن العلة وراء ما هو قائم اليوم أمامنا، وتبني العالم بشكل تتنظم فيه الملاحظات. وتتأسس فيه الأحداث وخلق منطق صوري- كلاسيكي الرواية. يقف على التفتيش من العالم الذي سيؤشيه مذكور ثابت، من القينات القصصية ذاتها، ولكن بشكل تتنظم فيه الملاحظات، وتتأسس فيه الأحداث ووجود الأفعال وخلق منطق جدلي، تجريبي الرواية والصياغة.

سنة مشاهد تتوالى أمامنا، في قصة نجيب محفوظ، متقلبة من حالة الحيادية إلى حالة التورط الكامل في جريمة قتل، محققة إيقاعاً درامياً خاصاً، ومندرجة من هذه الحيادية الوصفية لرجل شيخ، محال على المعاشي، يخلص على كرسية بالصمياح «يتناول ظفروءه المعتاد هي هدوء البيت وسكينته. لتنتهي عند شاب، طالب بالجامعة، يهجم بغيل القاهرة، يعاني الشعور بالخواء والمحرز عن العودة لخاصي، ويصرخ بأخر جملة في القصة، واصفاً الفتلة بأنها «قوة شريرة خلقت من الشر لتمارس الشر» وبين الزوجين وبهما، جديس الكاتب كل الرجال والنساء معاً، فالرواية الذكورية المهيمنة على المجتمع، رجالاً ونساء، هي الروح المأساوية الممارية منذ اللحظة الأولى في القصة. والمؤيدة لموت الفتاة الرقيقة بعد أن تحولت إلى بغي، وهي رواية تدوب - عند مذكور ثابت - هي رؤية فلسفية واجتماعية أشعل وأكثر تعقيداً.

بدأ المشهد الأول في القصة بالموظف على المعاش، يسري عبد المطلب، المائت في هذه الموت وسكينة الاستسلام لقبومه، بعد أن أحيل وظيفاً على المعاش، متصوراً أن حياته قد انتهت، كالمغالبية من موظفينا التي تبدأ حياتها وتنتهي في الوظيفة، فلا قدرة على الفعل ولا رغبة في اجتياز المسموح به في زمن الإحالة على المعاش، أي المشاركة الجدية فيما هو حادث على أرض الواقع، حتى ولو بالرائي، لذا فهو كالن حي بلا دور، يعيش حالة التلاميح الالة داخل مكان مغلق تسري فيه روح الشخوخة، يرمق زوجته بغير اكتراث، وهي منهكة في قرابة ما آثار اهتمامها بالجريدة، وذلك لأنه «ناقد» ما يظهر اهتمامه شيء من أحيل إلى المعاش، على حين تقتل زوجته دوماً عما هو مثير بصفحة الحوادث، تلك الصفحة المثيرة لشبهة الغالبية العظمى من قراء الصحف اليومية، وزوجة الموظف على المعاش هنا، التي لا تحمل اسماً خاصاً بها في قصة محفوظ، هي كغالبية القراء المصريين للصحف اليومية والأسبوعية وصفحات الحوادث بها، تتعلق بما هو مثير وفاتح لشبهة الحكايات والغميمة، وتهفو نحو موضوعات الموت، بصفحات الحوادث والوفيات مما هي الموضوعات التي تجذب أنظار المعاشين وتذكروهم بالموت الشام، يتدغمهم للتأسي على من مات، والإسراع إلى مواساة أهله إذا كان ذا صلة بهم، لذا جاءت أولى كلمة مطبوعة بالصفحة على لسان الزوجة، فاتحة بها حواراً مع زوجها، بعد سطور السرد الأولى هي: «مسكينة» فقد ماتت قتلاً، ثم تعقبها بالجملة الثانية مباشرة فائلة هي حشرة: «شابة وجميلة»، لقد اختار الموت إنساناً وامرأة مثلاً، ثم شابة وجميلة ربما مثلاً هي ماضيها - إنه أسى وحسرة وألم على الذات المختلفة أمام الموت غير العبري - وعلى الأثر الضعيفة في مجتمع ذكوري - وعلى الشباب والجمال الذي يعني إهدارهما إهدار الحياة ذاتها.

لقد اهتزت المرأة من أعماقها لصورة الفتاة الجميلة المقتولة، ومن ثم فهي تردف جملتها السابقة الواسعة للفتاة، بإعطاء الجريدة لزوجها فائلة له: «انظر» لكنه لا يتناول الجريدة، فالأمر لديه ليس بذي بال، شابة مقتولة، لابد وأنها قتلت عنه بسبب «حب، زهق، أي شيء» فهي «لم تقتل طبعاً بلا سبب» وهو لا يفهم معرفة السبب الحقيقي، بقدر ما يفهم إدانة الفتاة ذاتها مولملاً ذهبت معها، أي مع القاتل، هي إذن تعمل وزر ما حدث لها، هي الأنثى المغتالة، ولا تغفل أنثى في هذا المجتمع إلا بسبب جنته بداها هي، فهي التمة الشريرة، كما وصفها فاطمة: «خلقت من الشر لتعلم الشر» والموقف الرجل هنا يشغل الحوار الشام بين الموظف وزوجته، تاركاً للسارد - وهو رجل

آخر، أن يحمل عنه عبء التعبير عن مكنون ذاته. بهذا السرد بجملة شعبية متداولة في حياتنا اليومية حينما نفرض خيفة مما هو قادم أو حادث، وهي «يا فتاح يا عظيم»، ثم يصف لنا الصورة المنشورة تنوع من العبادية البوليسية «جثة ملقاة على الرمال» الوجه واضح المعالم، وسيم بالغ، مغطى العينين إلى الأبد، ثم سرعان ما يختفي السارد تاركنا للزوجين تكلمة المعلومات عن فتاة الصورة هي حوارهما السريع، الخاطف الكلمات، فيسأل الزوج زوجته عن الفتاة «قتيلة؟»، فتجيبه بحدة مكان العثور على الجثة «في الصحراء وراء الهرم»، والحالة «مؤخر الرأس مهشم»، والشخصية: «مجهولة»، والموقف: «لم يسرق منها شيء».

في خمس جمل تفرغية لوضح لنا الزوجة قارئة الصحيفة أبعاد الصورة، وهي أبعاد أيضا بوليسية القصوى والصياغة، وتكتمل ما عرضته السارد من قبل، فكلاهما - السارد والزوجة - يقرآن الجريمة نفسها، ويعتلق المصنع العربي انذاك ويتدلمان لنا المعلومات الأولية عن الحادث، إلا أن هذا المشهد الأول في القطعة يتجاوز المدخل التقليدي للقصة القصيرة بتقديم المعلومات المساعدة على استيعاب الحدث والتحرك معه، فيقدم لنا موقف شريحة اجتماعية من ذلك الحادث غير العنقل قطعا أسريا بها، هي لا علاقة لها بالقتلة، لكنها في الوقت ذاته أمة مجتمعا ومعتنا وإنسانيتها، لذا تنصب الرعدة من كيمية إعدام إنسان، على قتل آخر، فاقتل مسألة بشعة، رغم أنها عاصرت، وقت كتابة هذه القصة هي الستينيات، حينين عالميين وعدة حروب محلية أخرى، إلا أنها تدرك أن «الحروب شيء آخر» يقتل فيها الإنسان لأسباب يمكن قبولها، على العكس من القتل المجاني بالطرقا والمصغاري. ولذلك يظل الأمر غامضا بالنسبة للزوجة والقارئ معا، فتعلق الحوار مع زوجها، منهيبة المشهد الأول بألفاظ قلقة: «الله أعظم»، ومثالية وطالبة الرحمة من السماء «واتكلم فظرو».

موقف مثير وفوري تبدأ به القصة بنيتها الدرامية، وتسمح عبء المعلومات عن القتلة، وهو موقف يعد أكثر الدوائر ابتعادا عنها، وتثير لدى القارئ الرغبة في مواصلة القواعد لمعرفة حقيقة ما حدث، وتعمل الحوار عبء تقديم المعلومات والرأي معا تاركة للقارئ السارد مهمة وصف المكان وحركة الشخصيات وأحاسيسها الداخلية في ومضات سريعة، يلقانا بعدها بالكتب إلى المشهد الثاني، إلى لحظة زمنية ثانية من الصباح نفسه، وإلى مكان مغاير نتعرف فيه على أسرة أخرى ذات علاقة بالفتاة القتلة، فنزول الدوائر القشرية من المركز، والحوار هنا دائر بين أم وابنتها بعد أن طالعت الأخيرة

صورة الفتاة بالجزيرة، فتُعرف عليها. إنها «شادية» الفتاة الريفية التي كانت تعمل خادمة لهذه الأسرة البورجوازية، وعلمت من جلستها منذ سنوات خمس طقسه، وبها هي قد ماتت، لذا تستخدم الابنة فعل الكينونة في الزمن الماضي: «كانت طيبة جدا... وكانت تخفي في الحمام الخافي ريفية». وكانت لطيفة وساذجة ومزودة، فقد خرجت الفتاة تماما من حياة هذه الأسرة، بعد أن طردت «بلا سيب» كما تطلق الابنة، بينما تخفي الأم في أصنافها سبب الطرد هذا. وهو سبب لا تصرح به القصة وإنما تشير إليه من بعد حينما تذكر الابنة في حوارها مع الأم أن الأب «لم يرض أبدا» في طردها، فيبزي السارد قائلا: وهنا «قطعت الأم عند ذكر (بابا) وغامت عيناها بذكريات مقلقة»، الرجل/الزوج إذن هو السبب وراء طرد الفتاة من الخدمة، والمرآة/الزوجة المرتبطة على زوجها من الوجود الجسدي للخدمة بالمنزل هي اليد الضالعة، ومن ثم فهي تشعر بالندم، وأنها أحد المشاركين في موت الفتاة، فتؤكد لابنتها أكثر من مرة بصيغة الجمع أولا «والكنا لم نطعمها»، ثم بصيغة الفرد «ولكنني لم أطعمها»، تذكر كأمراة المشهد الأول «مسيكينة» عبر أنها تشعر في أصنافها بأنها أحد ظلمة الفتاة فتدافع عن نفسها وتلقي بالأمر كله على كامل القوم «كل شيء قبيح ونمسيح»، وإن ما حدث ليس بإرادتها هي، وإنما «كل شيء بإرادة الله».

إنه ميكانيزم دفاع في مجتمع متدين، يهرب به من مسؤوليته ليلقيها على عاتق السماء، وهو جزء من المتصلب الثقافي في المجتمع المصري، إن كل ما يحدث وسيحدث هو من المتصور عليها، وعليه فلا نطك سوى طلب الرحمة من عنده تعالى للفتيلة، أما فعل شيء فهو أمر مرفوض. لقد أبدت المرأة/الزوجة الطامعة من بيتها خوفا على الرجل/الزوج، وعندما قتلت هذه الفتاة، وأشارت الابنة لأُمها بأن الشرطة تتأخذ من يتعرف على صورة الفتاة أن يتقدم للإفلاء بمعلوماته عنها، ترفض الأم أن تفعل ذلك، وتقول بحزم مغلظة بأنها ممنوعا مفاده الخوف من التدخل في مشاكل مع الشرطة، ويومره العرب من إثارة مسألة دفنت منذ خمس سنوات.

جزء ستمار

موقف مزيج الأبعاد تأخذ المرأة/الزوجة حينما تتعرف على الفتاة القتيلة، مفاده: العرب من ابتعاد الماضي، والخوف من الشرطة المتأصل في نفس المواطن المصري وقلما يته بأنه سيجازي جزء ستمار لو تعامل مع الشرطة، تقول: «أنت لا تصوريين

المتاعب التي يتعرض لها من يذهب إلى الشرطة، ومن ثم فإن خبر الصحفية عن مقتل الفتاة التي تعرضها وصورتها يتوزان عليها بالسوء. فترمي بالجريرة بعيدا عنها قائلة: «أي صباح هذا يا ربي». وهي جملة تذكرنا بجملة الرجل/موظف المعاش في المشهد السابق. عندما اقتنع معرفته بالطير بقوله: «يا فتاح يا طير». لقد ابتدأ إقباله على التعرف على خبر الجريرة بجملة شعبية متداولة، يخشى بها من هذا الصباح المظلم. ولغلق العمارة الزوجية، في المشهد الثاني، فعل التعرف على خبر الجريرة بجملة المسافة وكلاهما يحملان موقفا مضادا للفتيلة. الرجل موقف ذكوري مجتمعي عام يخشى من المرأة، أي امرأة، ويرى أنها سبب كل البلاء. والمرأة موقف أنثوي خاص نخشى به من المرأة العاملة بيئتها على زوجها. بينما الطرف الآخر من ثنائية الحوار: زوجة الموظف في المشهد الأول، والآنية في المشهد الثاني يحملان قدرا من التعاطف نحو الفتيلة، ولهم انهما يتيمان لجنس المرأة الراضية، فلا يطلقان سوى بكلمات التماسي عليها.

يحكم الشخصيات وحركتها إطار نفسي ينبع من مجموعة من العوامل الاجتماعية المتأصلة، فالرعب من التعامل مع الشرطة والتزهد على قسم الشرطة، هو ميراث قديم معيش ومتكرر في الأعمال الفنية المصرية المختلفة. والرعب من الخدمة الشاقة الجميلة أيضا هو نتاج خبرات حياتية. يتكرر نمطها في الأعمال الفنية المتعددة، أي أن ثمة عوامل مجتمعية تحولت فيها إلى أنماط تتردد في حياتنا مما جعلها تصبح كالحقيقة التي نعيش بوجودها على الشخصية الدرامية، ولذا طر حركتها داخل العمل الأدبي. وتجعل من فعل الشخصية فعلا معبريا خالصا، ومن دوافعها دوافع مفروسة في أرض الوطن. وبالتالي لا يمكن فك شفرتها إلا من خلال فهم كامل للمساق الاجتماعي الذي تطلعت داخله، وعالم الكاتب المبدع. وهو عالم كما نعرف، جميعا مؤسس داخل مجتمع الموظفين الواقعي، (وعالم الفئات المتخيل في أعمال أخرى له). تبدأ القصة في مشهدها الأول بموظف على المعاش علاقته بالفتيلة علاقة قارئ رجل بحبر من امرأة مقنولة. ورغم غياب الرجل في المشهد الثاني فإننا لا نشهد أن يكون أيضا موظفا، ثم يظهر موظف آخر في المشهد الثالث له اسم كالأول، إنه السيد «أنور حامد» الموظف بإدارة التقنيش. والذي يرتعب حينما يشاهد صورة «شفيقة» في الجريرة ويعرف خبر موتها، فيهرب في نفسه لأنه أحد المتورطين مباشرة في مسألة هذه الفتاة الجميلة العذراء. وعليه يترك للسارد مهمة الحديث وحده عن هذا الوجه

الأساسي لحياة الفتاة ومرونها. متحدثاً بضمير الغائب الفرد، محتفياً بمعلومات جديدة من «شلبية» العاطلة بالمشغل، التي رفضت أن تفرط في جسدها إلا وفق الشرع (زواج، وإن نضجت عن حقها في إعلام المجتمع بهذا الزواج، لذا اضطر (الزوج/الموظف) آخر الأمر إلى أن يتزوج منها زواجاً عرفياً.. هي مسألة تكشف عن موقف المرأة والرجل في المجتمع المصري، فهي قد تنطلق عن حقها في أن يعرف (المجتمع) أنها قد اقترنت برجل، لكنها غالباً ما ترفض أن يتم ذلك بعيداً عن نواحي (السمعة)، فالقواعد الدينية لديها أقوى من الدافع المجتمعي، وأمن من الحفاظ على حقوقها كإنسانة.

رجل المشهد الأول حائل على الفتاة المقنونة، رغم عدم معرفته بها، احبته على الأتني عامة، ورجل المشهد الثاني، رغم غيابه عن المشهد، ورغم أنه لم يكن يود أن يظرو الفتاة من بيته، إلا أنه يوافق على قرار زوجته بطردها من بيته، ورجل المشهد الثالث شخصيته متدنية أجبر على الزواج عرفياً بالفتاة وأجبرها على عدم الإعلان عن زواجه بها، وهاهنا مص منها مواطنة على الإجهاد، حينما حملت منه، ثم اتى بها إلى الشارع حينما أصدرت على أن تكون لها حقوقها الزوجية، وكان الشاهد على كل ذلك صديقه (عبيد) وليس الحسابات، واستحضار هذه الشخصية إلى دائرة التذكير، يتحول فعل السرور إلى فعل حواري، فهو إى ضمير (الهر) المتحدث عن الماضي الذي حدث، ليحل محله ضمير (الآن) وحوار آس، غير أنه يدور حول الفتاة التي (كانت) وباتحالي يتردد فعل الكهولة في الزمن الماضي: «كانت عبيد...» كانت تحب... وكانت عذراء فاصبحت امرأة مطلقة في مجتمع يخلو على نفسه من المطلقات، فهي غير عذراوات، أي مباح لهن عند الشئ بأحسانهن، فلا يلقى المرأة في المجتمع المصري والعربي كله سوى غشاء بكارتها، ما أن تقدر، حتى ولو بالزواج، حتى يتصور هذا المجتمع أنها أصبحت مشاعاً.

ولأن القصة تدور في سياق المهم الأخلاقي لهذا المجتمع، لا نشد «شلبية» عن المحيط الاجتماعي لها، ومن ثم كان لابد وأن تفرق إلى عالم الرذيلة مدفوعة بالموقف المزيج للمجتمع منها، الموقف الأخلاقي الذي يرى في كل مطلقة ضراً، يحب الهروب منه وعدم الاقتران بها، والموقف الاجتماعي الذي دفع بالفتاة الربنية العميلة الطفيرة إلى العمل كخادمة ببيت، ثم عاملة بمشغل، فزوجة اموتش، فمطلقة بالشارع، والشارع لا يسطع لسريع لعل هذا النموذج.

لقد لعب السياق الاجتماعي للمجتمع المصري دوره في تحديد مسار الشخصية

الدرامية ودفعها نحو مصيرها، وهو ما يكشف حقيقة عن هذه العلاقة المتناظرة بين السياق الاجتماعي والشخصية الدرامية. عبر الفنان الذي يعيش الأول ويبرع الثانية ويعايشها، فالأشئ فاعلة العذرية في المجتمع الأوروبي لا تشكل أمرا ذا بال، وبالتالي لا تطرح نفسها على مجال العمل الإبداعي، على حين تشر المجلات عندما عن فضائها تزوير غشاء البكارة وتتساءل «هل عذرية الأثنى أخلاقية أم تشريعية؟»، ويكتب الأطباء «إن فحش غشاء البكارة لا يسبب عاهة مستديمة، ولكنه يسبب مشكلة اجتماعية» (روز اليوسف ١٩٩٦/٥/١٣)، ويطرح فيلم (يا دنيا يا فراسي) لمجدي أحمد علي فيما يطرحه مشكلة فقد غشاء البكارة والعمل على ترفيعه، فضلا عن أن العديد من كتب د. نوال السعداوي تكشف عن أزمة عفة لبيت المصرية أمام عذريتها هذه، وهي فيلم ميشيل خليفي (عروس العليل) فسال العروس ليلة العرس عريتها غير الفاجر على فحش بكارتها: «إذا كان ذلك الغشاء هو شرف المرأة، فما هو شرف الرجل؟».

في هذا السياق الاجتماعي/الأخلاقي تتحرك الشخصية الدرامية، وتتوجه بالضرورة إلى الشارع. ومن ثم فعندما يسأل الصدوق «تري كيف قتلته؟» نجى «إجابة الزوج الصديق فاطمة»: «سنعرف قدا أو بعد غد». وليس من العسير تخيل ذلك، فقد وضعت الفتاة على طريق معروف نهاية، ومبركة على شركتها شابة ريفية جديدة وفاعلة العذرية ومطلقة عن زواج عوفي، ولا تكلم أو حال أو أسرة، الشارع مالها، والنوت قتلا نهايتها، لذا فلا داعي للذهاب إلى الشرطة للإدلاء بمعلومات عنها، فقد انتهت بالقضية له يقطع علاقته الزوجية بها، كما انتهت علاقة الأسرة السابقة (المشهد ٢) بها عقب طردها من المنزل منذ خمسة أعوام سبقت. وهنا معا: الزوج السابق هنا، وربة البيت هناك يروضان الذهاب إلى الشرطة أيضا خوفا من المتاعب، وخوفا من ابتاعات ماض قديم.

دارت المشاهد الثلاثة السابقة، هي قصة نجيب محفوظ، في بنية زمنية محكمة تبدأ بالصباح الباكر اليوم التالي لجريمة القتل، وتنتهي إلى ضحاى ظهيرة، كما تصور في بنية مكانية تنتقل عبرها من بيت مغلق لأخر مغلق لمكتب عمل، ثم ينعثنا المشهد الرابع في عصر اليوم ذاته وداخل منزل أطر مغلق، لرجل أشبه بالطواحين، يخلع منزله ليلا لئلا تلب الميسر، ويستخدم الفتيات فيه للترفيه عن الزبائن، التقط الفتاة الريفية بعد أن مروت بنجودية العمل كخادمة وكشغيلة، وتحريرة الحياة كفتاة وكزوجة، فأصبحت مطلقة، وأصبح لها اسم آخر عني الإيقاع والفناع هو «درة» بدلا من «شادية» الريفية الإيقاع والتداول، وفي مونولوج داخلي لقطعه جمل مسموعة، يعلن الرجل «حسونة

المعربي من علاقته بالقناة المفتوحة. بعد أن يطالع صورتها بالجريدة، وذلك بضمير الأنا المتصل حتى تقوم شلة الأصدقاء مساءً، والتقاطهم حول مائدة اللعب وبوران الفتيات حولهم بالحمر والمزات. هنا تتعرض الأنا لمرأة الآخرين، فتعرف أن «حسونة» كان وحشا مع درية (شلبية)، رغم أنها كانت نعبة، وحشا وكوريا آخر مع الفتاة بينما هي تدوب حبا هي كل من تلقى بهم من الرجال. ويهدسة دقيقة وإيقاع منضبط ونهايات تكرر الحديث عن الشرطة، ينتهي هذا المشهد بالحديث عنها، والظهور من التوجه إليها، والخشبة هنا من ابتعادها ما من منظر من ذلك عام كامل، ومن حاضر يدور حول رجل وبيت مشبهين.

مجتمع الغائبات. آخر محطة تتوقف عندها «شلبية» الربيلية، بعد أن تحولت إلى «دورية»، البلي. هو الإطار المكاني الذي تتحلل داخله وقائع المشهد الخامس من القصة. ولأنه مجتمع لبني العمارسة، يصل بنا زمان القصة إلى مغرب اليوم التالي لحادث فعل الغزل، داخلنا بنا إلى ظلمة الليل الذي آلت إليه حياة هذه الفتاة وانتهت في أعمالها، وتخرج بنا القصة من بيت الغائبات إلى الشارع، بحثا عن إحدى رفيقات «شلبية» التي طرحت قبل بحثا عنها للانضمام منها بسبب تناقص أبناء المهنة الواحدة، لكنها لا تجد لها ثائرة إيانا هي الشارع التي في إيمانهم الأخير بالفتاة الجاسمي (عادل) فائق الفناء وهو يعضني متمسكا على شاطئ النيل، ضاربا من شبحها المتطارد له، ومن شعوره القاتل بالملقطة. لقد رفض أن يصدقها وينتقلها بالحب من ودهتها، ورفض أن يتركها تعيش حياتها التي آلت إليها. فاقنادهما إلى ظلمة صحراء الهرم، حينما كان شبه صحراء في سكينات هذا القرن، واختالها هناك.

صباح نجيب محفوظ بلبه قصته على مجموعة من اللحظات الزمنية المتقدمة هي سيال يوم واحد، فهو أنه يقدم زمنا آخر متقدما أيضا هو زمن غياب هذه الفتاة عن الشخصيات المتحدثة ذات العلاقة معها. فقد غابت منذ سنوات خمس من بيت الموظف الذي عملت به كخادمة، وغابت منذ عام عن البيت الذي عملت به كموظفة عن الرجال، ثم غابت منذ ليلة عن البيت الذي تعيش فيه مع رفيقاتها كغائبة، ورغم أنها كانت تسمى للحب وسيلة لحياة شريفة، إلا أنها كانت تعد الصد من كل من عشقته، بل والموت أخيرا على يد آخر عشاقها. أرادت أن تكون إنسانة، وأرادوا لها أن تكون مجرد جسد أنثوي جميل متداول في سوق الفسق.

كما أسس الخامس قصته على ثلاثة نصوص متداخلة: نص سردي يعتمد على

شخصية السارد المعارف بواطن الأمور، المتحدث عن الشخصيات من خارجها، والمستخدم للصغير الثالث الفردي (هو، هي)، والشارح لحركة الشخصيات والمواقف الاجتماعية والزمنية والتفسي التي تمثيها، والكاشف عن كل الأفعى التي ترتبها الشخصيات في حديثها عن نفسها أو مع الأخر، ثم نص مناجاتي، يعتمد الحوار الداخلي، ويستخدم صمبر الأنا الفردي، ودافع صبره كل شخصية عن أفعالها بمبررات ذاتية، مرتدة في ميولوجها الداخلي فتأخ الدافع عن النفس، وأخيرا نص حوارى، يقوم بين اثنين غالبا، وتؤدى صبره كل شخصية فتأخ أطر، تدافع به عن نفسها في مواجهة الآخر، فتتعدد الأفعى في فضاء القصة، ويؤمن النص الأخير (الحوارى) على حركتها، مستوحى نص (المناجاة) الشعري الصياغة ونص (السرد) الحكائى البهية، كاشفا عن دور الجميع في جريمة اغتيال البراءة في مجتمع ظالم بمفاهيمه التقليدية عن ومنعية المراد فيه.

القسم الثاني

أصل مدكور ثابت السينمائي

أصلا لـ التجريب محفوظ

ARCHIVE

التأسيس النظري

في نفس عام صدور مجموعة نجيب محفوظ القصصية (خسارة القط الأسود) (١٩٦٩) التي تضم قصة (صورة)، والمنشورة قبل ذلك التاريخ، يبدأ المخرج الشاب آنذاك د. مدكور ثابت (مواليد ١٩٤٥)، في إخراج فيلمه الروائي الأول عن مادة هذه القصة، وذلك في أغسطس ١٩٦٩، وهو الفيلم الروائي المتوسط الطول ٦٠ دقيقة (حكاية الأصل والصورة.....) والذي سينتهي منه عام ١٩٧١، ليعرض كجزء ثالث في فيلم طويل مع فيلمين روائيين قصيرين لشابين من جيله هما: أشرف فهمي ومحمد عبدالعزیز، تحت اسم (صورة منوعة) ١٩٧٢ (جعل الفيلم عند بداية إنتاجه اسم «الأبيض والأسود»)، كمواجهة بين رؤيتين تجيلين متقاطعتي الحدود.

لم يمر مدكور ثابت، مع قدر قليل من أبناء جيله وسابقه، في الطريق التقليدي للمهنة المصرية، ولم يرغب في أن يقتحم عالم التجريب وفقا لفلسفة (التجربة والطبعا) التي سارت عليها الثورة المصرية في السنوات الأولى من حركتها، ثم ما إن

تبدت هذه الفلسفة، وراحت تقدم النظرية على التطبيق في السنوات التالية، حتى انكسر مسارها بهزيمة يونيو ١٩٦٧. بعد أن اجتاحتها عواصف الخارج الوائلة لفعل الثورة، ومعزرت ركائز الداخل غير المؤسسة جيدا عن الصمود، قاتلها المجتمع على ذاته، وسلبت الأرض منه، وراح البعض يهرول نحو النقد العائش في القذات، وانتقلب البعض الآخر على ثورته، بينما صمد البعض الثالث بعيدا النظر في مفهومه لحركة الواقع وبوره فيه وقدرته على المواجهة، فكانت حرب الاستنزاف عسكريا، ولعبة الروح المعنوية وتشبيطها ضد العدو سياسيا، والتصدى للمناهيم التقليدية والعمل على التجريب المؤسس على أعمدة نظرية واضحة في الطريق الثقافي / الفني لمواجهة تصدع الداخل ومواجهة حصار الخارج.

أمن مذكور ثابت بأن التأسيس النظري هو السبيل الصحيح لافتحام المجهول والتجريب على أرض الواقع، لذا مهد نفسه الطريق لاكتشاف بدائل سينمائية غير تلك المعتاد تداولها، والتي ثبت - ومازال يثبت - فشلها في توعية المثقفي ودفعه لتطوير وتطهير مجتمعه، وكان فيلمه التأسيس الأول (ثورة المسكن) (١٩٦٧)، محاولة جادة لاكتشاف لغة جديدة يلعب فيه المونتاج دوره المصمم في التشجيع والتكوين، وخلق الدلالة من الصور المتنازع عرضها على الشبان في الأحياء، ثم تنتشر حركتها ويتحضر صولها حتى أصبحت لفظ ذاتي، غير أن لحظة فاشلة على شريط الصوت، تعلن أن «الممكن» قد تناحرا، أذا التي تنهت، وأذا إلى ما يحديه العهد الجيلة إلى هذه الألائق، فتشيط فيها الحركة والعبوية المفردة على (مارش) موسيقي قوي، يؤكد بالصوت والصورة على فورة هذا المجتمع على الصمود، إذا ما أصبحت أدوات الإنتاج بين يديه.

تأسيس مشروع سينمائي

ويأتي فيلمه الثاني (الروائي الأول) «حكاية الأصل والصورة...» تجريبيا في سياق قرار إبداعي تجريبي، حركته هزيمة يونيو ٦٧، وحفرته على الانطلاق ثورة ٦٨ الشبابية في كل أنحاء العالم، والتي دفعت بشبابنا للخروج إلى الشوارع، لأول مرة منذ ثورة ١٩٥٢، ثائرا في فبراير ٦٨ على الأوضاع المتردية، ومستغبرا من أحكام القضاء في مسألة إدارة الطيران المصري وتحطيمه زريعة للمطالبة بالتغيير، وكان بيان ٢٠ مارس في العام نفسه محاولة من السلطة لامتصاص الهبة الشبابية سياسيا، ومرواها منها

لمراجعة سياستها وأيديولوجيتها، ونشأت في العام ذاته (١٩٨٠) جماعة السينما الجديدة وطرحت مجلة الكواكب على صفحاتها صرطحات الفاضلين على السينما السائدة وعرفت القاهرة نقادي السينما، جلبا إلى جنب الجمعيات السينمائية القائمة، وتعرف الشباب داخل صالاتها على الموجات السينمائية الجديدة المتنوعة في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة وتشيكوسلوفاكيا وألمانيا والاتحاد السوفييتي القديم، وراعت المناقشات في المقاهي وعلى صفحات الصحف وأمام أبواب دور السينما تدور حول مفاهيم جديدة عن سينما الحقيقة وسينما المؤلف وسينما التعبير الذاتي.... إلخ.

في هذا السياق الاجتماعي الثقافي يعمل مذكور ثابت على تأسيس موضوعه السينمائي، والانطلاق من إيمان واضح بأن الفن ضروري، وأن وظيفته الاجتماعية تكمن عبر نظريته الإبداعية المشحونة في بنية افتراضية، لا تقلد الواقع أو تعاكسه، وإنما تجمع داخلها بين الواقعي واللاواقعي، وتستهدف الإيهام واللا إيهام في آن واحد. ومن ثم ظلمين منطلقه الخاص، غير منطلق الواقع، وقانونه هو الاحتمال وإمكانية الحدث، وليس مشابهة الواقع أو مشابهته. هذا يورث أن يتفصل هذا الفن عن سياقه الاجتماعي، فهو تابع منه ومواز له ومتقدم عليه. حسب فنانات كل مبدع ورؤيته للعالم، وعليه فالترجيحية هي سمة من سماته الأساسية، والتفرد على أسلوبه هي التي تمنحه استمرارية الوجود والتعبير عن واقعه تعبيرا جماليا يشترك مع التعبير الاجتماعي. من أجل دفع حركة المجتمع في مسارها الحضاري المتقدم.

وكما أن مادة قصة نجيب محفوظ مصورة، ذات طبيعة واقعية تم إخضاعها لرؤية القاص فتحولت إلى عمل إبداعي متشارك مع الواقع، ومتبادل التأثير معه، يكشف بنيتها الخاصة عن رؤية صاحبه للعالم الإنساني والاجتماعي الذي يعيشه ويعايشه، ويوضح عن الوظيفة التوثيقية للفن القصص عند نجيب محفوظ. فإن مادة فيلم مذكور ثابت ليست هي فقط مادة القصة المحفوظية، وإنما هي أيضا مادة الواقع ذاته الذي استمد منه محفوظ قصته، غير أن هذا (الواقع) ذاته، واقع مصر الستيني، عند المخرج مذكور ليس هو نفس الواقع المرئي من عين القاص نجيب محفوظ، فرفض وجود واقع محدد يعيشه المجتمع داخل زمان معين، طرأ هذا الواقع لا ينحصر للجميع بالصورة ذاتها، فالمحفوظ الأيديولوجي والاجتماعي والتربوي والنفسي يجعل من هذا الواقع أكثر من واقع، ولا يعني ذلك نصف مصداقية الواقع، وإنما فقط نحن نشير إلى مسية لمثالية، فالواقع واحد والرؤى هي المتعددة.

وقد أثار مذكور ثابت في فيلمه هذا ألا يتعامل مع (الواقع) المحفوظ في الرؤية. والمتحقق في بنية قصته «صورة»، وإنما فضل أن يتعامل مع الواقع ذاته من منظور هو «بل وأن يؤكد وجوده في نية عمله السينمائي، وأن تكون قصة نجيب محفوظ المسماة «صورة»، هي النريقة التي يقدم من خلالها رؤيته للواقع والفن والتجريب معا. وقوام تلك الرؤية هو أن الفن صورة افتراضية من الواقع، وبالتالي فهو يعني سيناريو فيلمه على أساس تحقيق الجدل بين الصورة السينمائية والواقع المعيش من خلال حوار الكاميرا مع مجموعة المتجسدين على الشاشة، بمن فيهم المخرج نفسه، بل والاستماع لوجهة نظره فيما هو معروض على الشاشة الفنية، وإدخاله الدائم في اتصالات شخصية من أسر السيناريو المعشوق مسبقا، والمحدد سلفا لأفكارها وسلوكها.

وهو في البداية يقدم إهداء المكتوب على الشاشة (إلى الكلمة الباقية «الصدق» إلى «الأنا» التي صنعت هذا الفيلم، وإلى كل من يحيد التجربة في الفن، أهدي هذه التجربة المتواضعة)، والتوقيع للمخرج مذكور ثابت، والتاريخ ١٩٧٦، الفيلم إذن كتجربة تعبيرية متحررة مهدى إلى الأنا صانته، وإلى الآخر محيد التجريب الفني والمتوافق بالضرورة مع تلك الأنا المبدعة، وينتهي الفيلم بتقديم الشكر «لكل من تحمل هذا الفيلم حتى النهاية»، وبين إهداء البداية وتذكير النهاية تظهر الأنا المبدعة قلقة ومتمردة تصارع القصة المحفوظة المكونة فيها الأنا السارد، تلك الأنا المتعددة والحوارات المتراكمة لشخصيات لم تجتمع يوما معا، ولا يربطها سوى تدخل شخصية القتل في حياتها في لحظات متقطعة، ويمثل ذلك الصراع في إصرار واضح من الأنا المبدعة في أن تعيد صياغة القصة المحفوظة في سيناريو مخالف تماما في حركته ودلالاته لمادة القصة الأصلية، فضلا عن إخراجها والتواجد المستمر داخل سياقه الفيلمي.

عين الكاميرا الوثائقية

الأنا/السيناريست/المخرج هو مصدر الفعل السينمائي وعين الكاميرا الوثائقية، فلا حيادية في الأمر، ولا محاولة لتقليد أسلوب (سينما الحقيقة) بالهبوط إلى الشارع والصومع الموضوعي لما يطرأ، والآخر/المشاهد هو متلقي هذا الصنيع المعروض أمامه على الشاشة، التي إلى دار العرض ليضاجأ بأن عليه أن يشارك الكاميرا في التمسك على الشخصيات المتحركة أمامه، يتحول معها في شوارع القاهرة بحثا عن يمكن الاشتباه فيه، لكنه يتوقف معها عند محالين (غير مشهورين آنذاك أو مضمومين)

يقدمون له شخصيات الفيلم منتزجة ببعض من شخصيات القصة المحفوظية، ثم تأتي كلمة (الصدق) التي يصنعها مخترعنا باليوس، والتي يبدأ إهداءه إليها، حتى قبل الترويج (الآن) على عرش الإنداع، وهي كلمة مهمة في سياق الأجواء النفسية التي مر بها جيل المذكور ثابت الشاب عقب هزيمة ٦٧، فقد شعرنا جميعاً أننا قد خدعنا، وأن هناك حلفاء أكبر من طاقتنا عشناه من أول استيغاثات المارد العربي حتى انطلاقه صواريخ القاهر والمظفر، فكان معنى غياب الصدق ورفض الكذب إحدى النغمات الأساسية لهذا الجيل، لذا كان لزماً على المذكور ثابت أن يهدي فيلمه إلى تلك الكلمة (البائسة) الغائبة، ومن ثم فهو يهجو لأن يكون صادقاً مع ذاته ومع الآخر ومع واقعه في آن واحد، لقد قرر عند البداية أن يزلج الأفعنة عن شخصيات قصة نجيب محفوظ وعن الواقع المصري الذي أفرزها، بل وأن يواجهنا عبر الكاميرا ليمتدز من انقلاص الشخصيات من الإطار الفني المصاغ لها، ولقدومها بكلمات ليست في «القصة الأصلية ولا في السيناريو» ولتجدينا مرة أخرى للتساؤل الذي وضعه هو من البداية، لمرحلة شخصياته ومشاريها.

يبدأ الفيلم بمقدمة دالة تسبق ظهور أسماء فئاته وفنييه، وإن احتوت فقط على اسم الفيلم ثم الإهداء، فهو أماننا شاشة سوداء تظهر عليها صورة سائلة (نيجاتيف) لرأس فتاة، تتحول إلى موجبة (بورنيت) على نظام آلة كاتبة تصطبغ في الخلف حالة التحقيق البوليسي، مع الظهور التدريجي لوحة قتال مقنونة، يسبح (جبهة النوراني) في قلعة سوداء شعرها (عنوان الفيلم)، ثم يتحول المشهد / الكادر المستمر إلى مشهد / كادر آخر مستمر منقسم إلى أجزاء ثلاثة ذات دلالة مهمة: يسار المقدمة (من عين المشاهد) رأس متحوت لرجل يحترق، وخلفه صورة ثابتة للفتاة المقنونة تسيل على وجهها المياه أو مادة شفاقة سائلة، يلمحنا نخل يحرق ووسط المقدمة أرجل عارية لشباب وشابة يتصاحبان ثم يخرجان من الكادر تاركين المساحة السوداء لكلمات الإهداء من المخرج، التي سرعان ما تدمج للفتل إلى مساحة واسعة أمام مبنى، يتوسطها تماثيل لامرأة تضم ذراعيها خلف رأسها في وقتة شامخة، يدخل الكادر شاب فرح يصغر ملحن مثالية شهزاد لومسكي كورسكوفه لتتابعه الكاميرا (بان) من اليمن إلى اليسار حتى يتقدم إلى مقدمة الكادر، فيسحب من اليسار سريراً يضيئه وسط المقدمة، تظهر من اليسار نفسه فتاة تتمايل طرية، تجالسه على السرير، بهم يتقبلها، ينظر إلى الكاميرا، يتوجه إلى المقدمة مرة أخرى، يصحب (برافان) ليخفيه مع محبوبته عن عين الكاميرا، فيسر أن الكاميرا لا تتركه في حاله، تتحرك يمينه لتكشف لنا عن حالة الحب التي يقبل الشاب

عليها مع فتاته. وفي لحظة التحويل تتحول الصورة السينمائية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة. نتقدم من ناحية عين الكاميرا بد تحميل مكينا نغرسها في قلب الصورة فائقة الغناء والغنى مما.

مشهد افتتاحي لا يمت للقصة المحفوظية بصفة. ورغم استخدام الغناء نفسها التي ظهرت صورتها في البداية وستظهر فيما بعد بصفتها الغناء المفتولة. بل وسبقه الفيلم مشهدا يشي بقلتها في صحراء الهرم في نهاية الفيلم. (لا أن الفيلم يقدمها في مشهد الافتتاحي لا يقدم لنا مشهد الخيال شابة على يد صديقتها. وستدور وقائع الفيلم حول صورتها. وإنما هو يقدم رؤيته الخاصة لمشهد الحب في مجتمع قاتل له. فالغناء والغنى يخرجان بصحبتهما من الجدر المخافة على ذاتها. ليعارساه في الهواء الطلق. ولأن المكان له دلالة المؤثرة على دلالات الصورة. حتى ولو أجبر المخرج لأسباب إنتاجية مظللة على التصوير فيه. فإن المساحة التي يجري فيها مشهد الحب هي مساحة أكاديمية الفنون في أواخر الستينيات. يبرز في عمضا مبنى المعهد العالي للفنون المسرحية. وبالتالي وسطها تمثال (السلام) للمثال التشكيلي أنور عبدالمعني (نحت مباشر) ويخفي خلف الكاميرا معهد البالية والكونسرفتاتوار.

الحب المفتال (إن يمكن أن يقدم مساحته بخلق اغنياله في مساحة التربية والتفوق الفنيين. داخل حرم يؤمن - أو المقروض أن يؤمن - بالحرية إبداعا وعشقا للعبادة. لكن اليد الفائرة ترصد الحب حتى داخل الحرم الأكاديمي. ولتحت ظلال تمثال (السلام). وهي يد فائقة من عين الكاميرا/عين المشاهد. من ناحية كجمهور متلقي. فهي منا. ولطافه بالحب في ذاته. وبفض النظر عن أن مساحته مدانة أخلاقيا أو غير مدانة. وهو ما يطرح دلالة مضادة على دلالة القصة المحفوظية. فإذ ما كان المجتمع قد اختال الغناء البريئة بعد أن حولها إلى بغي يسهل تبرير قلتها بيد عاشق صغير. فإنه هنا قاتل للحب ذاته. والبراة دون حاجة لمبررات مجتمعية أو أخلاقية. ولا حرم أكاديمي متحرر من تقاليد الواقع بقادر على حمايته. ولا تمثال للسلام بمستطيع أن يظلل عليه بوجوده.

التحقيق الصحفيينمائي

لقد حول فعل التحويل. بين الغناء والغنى. الصورة السينمائية الحية إلى صورة فوتوغرافية ثابتة. وراحت الكاميرا المتطمسة. ترصد فعل الحب الصابغ في عين الف

أيلة الناعم، وجعل الاغتيال المصاحب لصرخة حادة، تستقل معها إلى مكان آخر، هو حديقة الأندلس، ليرقص فيه الفتاة ذاتها بين الأشجار، وحولها جمع من الشباب يرقص على أنغام رقصة ستينية أوروبية. تتقابل مسمعا مع اللحن الألف ليلي الشرقي، ثم تتراجع الكاميرا (زوم أوت) لتكشف عن (جوانتي) أبيض طارح ومشبوح على قطعة خشبية سوداء كأنها جزء من صليب، تدخل يد حقيقية، من المكان نفسه الذي دخلت منه قبلها يد السكان المحروس، لتتق مسمارا في كف (الجوانتي) المشبوح، يسقط صوته الدق على الموسيقى، ويستمر مع ثلاثي صورة الراقصين واليد المصلوبة، وظهور الصورة فوتوغرافية للفتاة المقتولة تسقط عليها المادة السائلة في مقدمة الكاس، بينما تبدو على يسار الكاس انعكاسات ضبابية بطيئة الحركة للشباب الراقص، ثم قطع على الساعة الأولى، وحركة (بان) نصف دائرية حول تمثال (السلام)، فقطع آخر على صورة الفتاة المقتولة معلقة على حامل وبجوارها شمعة تحترق، ومع الاشتغال تظهر عناوين الفيلم (تكرات الفنانين والقيوم) على خلفية (فوتو مونتاخ) لصورة الفتاة.

صورة مبتلة لفتاة، شمعة تحترق، رأس يشتعل، قبة ناعمة، سكين يعزق الوجود، صرخة مدوية وسط حرم أكاديمي، يد مصلوبة تدق في قلب حديقة عامة بين شباب يرقص فرحا بالعيد، هذه هي إبتربات الصورة المرئية التي كثر منها المخرج مذكور ثابت مقدمته الافتتاحية لفيلمه هذا، مضمينا إياها، عبر شريط السموت، ذلك التضاد بين اللحن الناعم والموسيقى المصاحبة والصوت الصارخ، دون أن نسمع كلمة واحدة ملفوظة تشرح أو تفسر ما هو في غير حاجة لذلك، فالسرد السينمائي يعتمد الصورة سبيلا له في تقديم المحتوى الدلالي للفيلم، وبنية السرد السينمائي التي اختارها مذكور ثابت هي بنية ملفزة، تبني أسلوب التحقيق الصحفي - أو الصحفيينمائي كما يندح هو هذا المصطلح^(١) - الذي تمرر فيه روح السجوية، ويعبر عن وجهة نظر محايدة توثقي فقط (البحث عن الحقيقة)، لكن اللغز هنا يأتي من تداخل أسلوب التحقيق الصحفيينمائي مع الصياغات الدالة والشهيدة التعقيد للحدث الدرامي والشخصيات المتشابكة معه.

إن المدخل الافتتاحي بمكوناته الرمزية إنما يتضاد عن عمد مع أسلوب التحقيق الصحفيينمائي، الذي يقترب من أسلوب مايكل أنجلو أنتونونيوني في فيلمه «كبير» (١٩٦٦) في محاولة للتجسس على الواقع من خلال التصوير السينمائي، فضلا عن أن المخرج مذكور ثابت يعتمد أن يمزج طوأل الفيلم بين الواقع والرمز، المادي والمثخيل،

الإيهامي واللا إيهامي، بل أن يصل في بعض مشاهد فيلمه، إن لم يكن هي أغلبها، إلى اتفاق تجمع بين سورالية لويس بونويل وعذائية بونيسكو، غير أن إيمانه بفكر متقدم حظه يستدعي إلى ذهله أفكار برتولت بريشت الجمالية، ويقدم رؤيته لها عبر فيلمه هذا، الذي هو في حقيقته موقف من السينما، كما هو موقف من الواقع المعطى بالسينما التقليدية والتأيد للسينما الجديدة.

يطرح الفيلم هي مجمله قضية الإيهام في الفن عامة، وهي السينما خاصة، ويقدم مذكور ثابت في صياغته السينمائية ورؤيته التي قوامها أن الفن السينمائي - كماي هن آخر - يجمع بين الإيهامي واللا إيهامي^(١)، فتعني نذهب إلى المسرح أو السينما لتتصاه في ثوات الأبطال، فتعاطف معهم، ونسرح لهم، ونعزّن عليهم لكننا أبدا لا ننسى أننا في دار عرض، وأن التمر المشبوح في فضاء المسرح ليس إلا قطعة خشبية بيضاء مضادة وسط سكار الباتوراما الأسود، وأن البطل الذي يعانق وحها لوجه رئيس جمهورية بلاده التراحل قبل مولده ليس إلا حذوة كومبيوترية بارعة، وبالتالي فإن الفن - مسرحيا أم سينمائيا - يوهنا برافعية ما يحدث، لكننا أبدا ما ننسى أن هناك الجانب اللاإيهامي في المشهد الذي نراه.

وقد عمل بريشت - نظريا ونظريا - في عروضة المسرحية وأعلامه السينمائية على محاولة كسر الإيهام لدفع المشاهد لتأمل الفكري في المروحة أمامه، ثم إعادته لحالة التعاطف الوجداني (الإيهامي) مع الوقائع والشخصيات المسرحية والسينمائية. ثم كسر الإيهام مرة أخرى ومذكورة، تأقلا المشاهد من لحظات التوحد الوجداني مع المشاهد الإيهامية وتصور أن ما يحدث هو فعل واقعي، ولحظات التأمل العقلي للمشاهد اللاإيهامية وإدراك أن ما يحدث هو صورة فنية لفعل واقعي، وقد حاول مذكور ثابت في فيلمه هذا أن يستخدم منهج بريشت هذا، والمعروف بالتقريب والاستخدم للعديد من تقنيات المسرح - أو السينما - لكسر حالة الاندماج في المشهد المسرحي باعتباره مشهدا واقعيًا، مثل الألفية والواوي واللافتات المسافطة من (سوفيتا) المسرح... إلخ، ويصح مذكور في تحقيق ما أسماه وقتها بالتكسر النسبي المؤقت للإيهام، وإن كنا نرى - كما سيوضح فيما بعد - ووهنا لفهم المتطور لأفكار بريشت الجمالية، بل ووهنا لتطور مفهوم مذكور نفسه لعاهية الفن، بأن ما تم صياغته في فيلمه القديم ما هو إلا نوع من تبادل الأهمية بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي في الفيلم السينمائي، وأن استخدام أسلوب «المسرح داخل المسرح» المطبق عند بيراندلو.

أو «السينما عبر السينما» الممارس في «سينما الحفيدة» إنما أدى إلى إبراز عنصر التلا إيهامي الموجود أصلاً في العمل الفني، وتوظيف ذلك بهدف إيقاظ وعي المشاهد، والإمساك بالمثل متوجها طوال العرض السينمائي، دونما اعتقاد للملحة الجمالية المتحققة عبر العرض الفني.

ويخلص النظر عن معرفتنا الخاصة بتاريخ تصوير الفيلم (بداية من أواخر الخمسينات ١٩٦٩)، فإن الفيلم ذاته يقدم لنا الإطار الزمني الذي يتحقق داخله، بداية من جريدة «الأخبار» المنشور على صفحتها الأولى صورة الفتاة المقتولة، بعد أن انتقلت من صفحة الحوادث عند تحجب محفوظ إلى الصفحة الأولى هنا، بسبب أن الجريدة الباحثة عن الإكثارة منحتها منزلة «ملبورة أجنية» تقتل تحت سفع الهرم، وتشر صورها إلى جوار الأخبار السياسية المهمة عن أن «دورياتها تنوغل في سيناء ٢ ليال» وعن نشاط كبير لقواتها بمنطقة قناة السويس، وهو ما يكشف عن زمن تحقق الحدث السينمائي، وهو فترة حرب الاستنزاف، وانشغال المجتمع بمرحلة الروع والتصدي، واستعلاء الكرامة المهدمة على رجال سيناء، كما يكشف عن ذلك التناقض العاد بين ما هو مطروح على الصفحة الأولى للجريدة الشعبية من أخبار سياسية وعسكرية جنبا إلى جنب خبر العثور على جثة (ملبورة أجنية) مقتولة تحت سفع الهرم، وهو تناقض سيكشف عن نفسه طوال زمن الفيلم (٦٠ دقيقة) وزمن وقائمه المتداخل فيها الحاضر بالعاض.

يبدأ الفيلم، بعد المدخل الافتتاحي والانتها من المازين، بالصفحة الشابة «ماجدة» (شوشو حمدي/شهيره فيما بعد) تجلس على حجر بالقرب من الجثة المسجاة، بعد سويحات قليلة من الغفل، وانتظارا لقدم مصور الجريدة وبقيّة الصحفيين، تأكل سندويشا بلا اكتراد يخاطبها من خارج الكادر صديقها الصحفي مرادش (محمود يس)، تتزامن كلماته عن القيلة مع صوت مذياع راديو يعمل مع بهت أخبارا سياسية، وترفض هي الاستماع إليها، غنمت بعدها لتغير مؤشر الراديو إلى محطة تبث موسيقى راقصة تتمايل عليها، أو تغلق الراديو نهائيا، وهي الظلمة والسكون يحاول مرادش أن يذكر صديقته بالحب الذي بينهما، غير أن اللحظة لا تسمح بذلك، فتتلقا الكاميرا إلى مكان آخر، هو مطعم مختار بعديفة الحرية صباغا، يداعب كل منهما الآخر، ويروحان في قبلة عنيفة، غير أن الواقع لا يتركهما يهتان بالحب، ملحا حدث في مشهد الافتتاح، فنسمع من خارج الكادر أصوات عبور طائرات لسماء القاهرة، فيترك مرادش صديقته، متقللا بمفرده إلى كادر ينظر عبره إلى السماء، بينما يبرز خلفه لمثال لواس سعد

وخلول، إنها الحرب المحيطة بحب الشايف، وأن الزعيم الذي قاد هبة ثورية جماهيرية ضد الاحتلال الجائئ على أرض الوطن في أوائل القرن العشرين، قد تحولت رأسه إلى حجر صلد خلف شباب اليوم.

القتل في صحراء الهرم يجمد أي رغبة في تبادل كلمات الحب، وحرب استرداد الكرامة تنزع الإنسان من استطراده في لغة حب هودي، لذا يعود «راشد» إلى صديقته «ماجدة» داخل متحف مختار صياجا، ومن الواضح أنه مشهود استدعائي (خلاش باك)، ويقول لها متسائلا بأداء مسرحي وبلغة فصحى: «تعرفين معنى الحب، وتعرفين معنى الجسد... تعرفين معنى البطولة؟». ثم يتحول إلى عين الكاميرا طالبا منها: «اطلبي معي من المطرچ أن يقدم وجهة نظري لنا على الشاشة... ليس هناك متسع للمشاكل الصغيرة... هذا زمن القضايا الكبيرة».

في زمن يحلم المجتمع فيه ويعمل على الخلاص من سيطرة المحتل لأرضه، الهالك لعرضه، من الصعب على شاب مثل «راشد» أن يمارس الحب في الظلام، وحرب الاستنزاف مستوحاة نكل شباب مصر آنذاك، بمن فهم المطرچ ذاته (عمل مراسلا سينمائيا آنذاك أثناء خدمته الوطنية بالقوات المسلحة ١٩٧٢/٦٨)، ومجلة لكل الأحلام الصغيرة، لذا فهو يسأل صديقته عن هذا الأمر في المعنى البطولة في هذا الزمن المتغير، كما يرفض كساحتي أو كمنزل لدور صبحي أن توجد الكاميرا عمله في التحقيق حول جريمة القتل، يرفض أن يكون مجرد (شاب) يعيش في مجتمع له فعله الذين يحكمونه ويديرون حركته ويتجنبون مشاركته لهم، ومن ثم فهو مصر على أن يتواجد في «المسورة» تلك التي كان يثنى بها عبدالحليم بكلمات صلاح جاهين دون أن تتحقق على أرض الواقع، وبالتالي فهو يطلب من صديقته أن تطلب منه من المطرچ أن يقدم لنا وجهة نظره هو على الشاشة، وسفاحها أننا نعيش آنذاك - ومازالنا - زمن القضايا الكبرى التي تتجاوز الهموم الصغيرة.

إلا أن المطرچ، كأي مخرج، وكل مبدع يرفض أن تتحدد شخصيته على المسار الذي حددته سلفا لها، ومن ثم فهو دائم التثنية - في الفيلم - لراشد بالكلمة والحركة بالألا يخرج عن الإطار المرسوم له، فمثلا عن أنه يقدم له ولها وجهة نظر أخرى مخالفة، هي وجهة نظر صديقته «ماجدة»، والتي ترد عليه بالتهجة العنيفة، وهي ظلية الهرم، راشد يا حبيبي، أنت تظلمك ورا مجلس الأمن، كوبا وكوريا وفيتنام. لكن أنا هنا عندي الحوادث المثيرة، مقتل مليونير، زفاف ملكة الجمال، فهذا هو عالمها، عالم الهموم

الصغير، وهي لا تطلب من أحد أن يقدم وجهة نظرها هذه، أو حتى يهتم بها، هي تعيش حياتها اليومية المكرورة، ترى دائما كصحفية أن مقتل إنسان بسيط هو حادث مثير بالنسبة لها، مثلاً يعني مقتل أكثر من ٢٥ ألف أمريكي في حرب فيتنام ومثلهم من الفيتناميين الكثير بالنسبة لراشد.

ورغم أن المسألة تحتاج - كما يقول راشد - إلى مناقشة، فهو أنه يؤكد لنا أن السيناريو مش مديني فرصة ألقت فيها وجهة نظري، هنا يتعامل المخرج في الحوار بينهما (هو نفسه مذكور ثابت) ليؤكد على أن التحقيق الصحفي الذي يتعامل به هو المحلل الصحفي لكي يثبت كل واحد منهما عبر وجهة نظره، طالبا منهما أن يتحركا بحرية أمام الكاميرا، ويامر باستمرار تصوير الفيلم، متابعا التحقيق الصحفي جنباً إلى جنب التحقيق البوليسي، كاشفاً عن تباين اهتمام كل منهما. فالأول مهتم بشخصية القتلة باحثاً عن أسباب مقتله، والآخر مهتم بشخصية القاتل ودوافع قتله. إلا أن المخرج لا يكتفي برصد التحقيق البوليسي والتحقيق الصحفي، بل يزل خلسة إلى الشارع ليقدم تحفيقه هو السينمائي المتداخل مع التحقيقين السابقين والمتجاهل بعنف معهما.

يبدأ التحقيق البوليسي بإعلان الشرطة عن الملاحظات الأولية المتوافرة لديها من القضية، وهي أنها كانت تعيش بالفاهرة منذ سنوات، ثم تنقل إلى حجرة التحقيق حيث يدخل طالب بالفنون الجميلة ليعلن لسلطات التحقيق أنه القاتل، وسرعان ما يدخل طالب آخر بكتابة الأراب يعلن أنه وحده القاتل، ثم يدخل مصور صحفي لا يتقاطع صور الشابين، يتركه المحقق ويتوجه إلى الكاميرا قائلاً: «ودي كانت نهاية اليوم التالي لوقوع الجريمة»، ثم يختفي من يمين الكادر، فتظهر الصحفية حاجدة، هي يمين مقدمة الكادر، بينما في الخلفية مازال المصور الصحفي يمارس عمله داخل حجرة التحقيق، وتقول: «هتلسم عليكم قصة اليوم التالي لوقوع الجريمة»، فيأتي صوت المخرج من خارج الكادر معلناً بداية التصوير «أكشن».

المرج متعمد بين ما هو إيهامي وما هو لا إيهامي، والشاهد مستمر بين وجهات النظر حول الجريمة التي وقعت، والمخرج يسيطر بوجوده على حركة الفيلم بأكملها، والسرد السينمائي نغلتنا مرة واحدة من ليلة وقوع الجريمة إلى نهاية اليوم التالي لهذا الوقوع، ثم يأخذنا في رحلة يشوارع القاهرة بحثاً عن هذا القاتل، مقترنياً من قصة نجيب محفوظ ومسار حركتها فيما بعد المشهد الأول فيها، وهي بحثه عن

القاتل بشوارع القاهرة، فاعتصما في الزحف، يعثر على رشاد أفندي عبدالشافى (١١) موظف الأرشفة المعوز، والذي يتصرف على صورة الفتاة «شلبية» التي كانت تعمل خادمة ببيتته، وطردتها زوجته بسبب مغالته لها، ولكل الخادعات الأخريات، وقبل أن يترك هذا المشهد بدائوته الأولى للشخصيات ذات العلاقة بالفتاة الرقيقة التي حصلت بالمدينة اسم «شلبية» يقدم لنا أربعة أصوات يعتمد كل منها على أداة خاصة بها وهي كما يلي:

• الفتاة الصغيرة ابنة رشاد أفندي: «أول ما اشتغلت عندي، كانت غليظة، وحلوة، حلوة قوي».

• الصغيلة «ماجدة»: كل الدلائل تقول: إن كان لها قلب كبير».

• الضابط: كل الدلائل تقول: «إنها جت المعصر مجرد شغالة في بيت، وفي يوم قدرت توصل لتي شغلها».

• الصحفي وراشد: «كل الدلائل تقول: إنها غلطانة، واضح أنها باعت نفسها، واضح أن الجسد لعب دور البضاعة».

هكذا تتباين المواقف تجاه أول خطب من محفوظ، مبررة طرقي الجريمة: القتل والقتل، وإذا كنا في المشهد الطاق قد قرأنا على من ألقى أنه القاتل، فمن هنا نشرب من القتل، هي ثالثة كغوايتها في قصة نجيب محفوظ، ولكن كل شيء يعود حولها، وهي حاضرة حضور «الشمعون» بتعدد الآراء واختلافها حول حقيقة القاتل: توأما الطفلة يميونها الصغيلة فتاة جميلة و«غليظة»، ويراها الضابط يميون مدبرة على مثل هذه الجرائم، أنها تطورت من شغالة إلى ما وصلت إليه (مليونيرة في الفيلم)، وتتقاطع كالمادة آراء «ماجدة» وراشد، فهي ترى فيها قلبا كبيرا، وهو يرى فيها جسدا يئوي، لقد تحولت على أيديهم إلى لغز «شعزاد» عند توفيق الحكيم، لغز من الصعب القبض على ضواء والإمساك بحقيقته.

داخل مصنع نسج وهي لقطات المزج بين التسجيلية (تذكروا بثورة العكن) والرواية، يقدم لنا الفيلم الدائرة الثالثة: الحاج محمود صاحب مصنع النسيج الذي تزوج زوجا عرفها من الفتاة «شلبية»، بعد أن أصبح اسمها «سميرة»، ورفض أن تلعب منه، وأجبرها على الإحجام، فالطلاق والطرد من البيت، لقد أصبح الفتاة الرقيقة «شلبية» اسم آخر لغير الاسم الذي سنعرف به عند نجيب محفوظ في مرحلة الطفولة، واسم «سميرة» هنا، في الفيلم، ليس مجرد إضافة، بقدر ما هو كشف لطريق التطور الذي سارت فيه الفتاة

البسيطة، انتقالاً من الريف إلى الحضر، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الفقر والحاجة إلى الثراء والموت.

حفل عبيثي

دون تدخل من المخرج أو أي من الصحفيين، «مأجدة» و«راشد» ينقلنا الفيلم مباشرة إلى عالم «حسونة المغربي» رجل الأعمال - القادر على تغيير كل من يقف أمامه وعلى أن يحوّل المدينة بأكملها، ثم يقف ضامكاً عازفاً على المندولين كبيرون، ويتدعّم الفيلم وسط حفل يقدمه لأصحابه الممرتين الفضة حيواتية والمثقفين حول رقصة لرقص رقصة «البروسي» طالبة رأس «بروحنا الممعدان»، بينما يجلس الصحفي «راشد» على جذع شجرة. على هيئة المسيح يتلو كلماته علينا: «طوبى لمن ورث الملكوت»، بينما ياتينا صوته من خارج الكادر مغموراً ومماثلاً «مأجدة» عن قمرها على منح كل مواطنها ثقتيلة، خاصة وأنه لا يجد ميرزا واحداً يجعل من الفضة المقتولة تسقط في الرذيلة.. إنه يطمس دور المسيح، ويعمل الواقع بالانقلاب نيوريتية، ويقشعر جسده من أي حديث عن الجسد، ويترك نفسه أخيراً اسيراً للغضر، عاجزاً عن فعل أي شيء، مضطراً مع محبوبته خلف أحد كراسي حفل «حفلة العنبر».

في هذا الحفل العبيثي التكوّن لظهور شخصيات الفيلم الرئيسية، الصحفيان، الضابط مع «حسونة المغربي» والحديث عن «هاقي» الاسم الثالث له «شلبية»، بعد أن ارتفعت درجات في سلم المجتمع، ودخلت عوائلها العليا، ثم طردت منه حينما تجاوزت في طليعتها ما هو مسموح لها بالاحتمول عليه.

لقد تقدم البحث البوليسي، واضطرب البحث العلمي، وغاب المخرج تاركاً كاميرته تواصل رسدها للدوائر التي أحاطته يوماً بالفنقة الوظيفية، وصعدت داخلها، ثم تعود بتا الكاميرا إلى حجرة التحقيق، وإلى الشابين اللذين تقدما معطين أنهما قتلا الضابط، ودخل حجرة التحقيق البوليسي يماود «راشد» و«مأجدة» التحقيق الصحفي، ولا يصل أي منهما: البوليس والصحفي إلى إجابة شافية عن القتيلة والقاتل، وحتى عندما يصل الأمر إلى الشاب الأخير، طالب الفنون الجميلة، فإن المخرج يتدخل مطلقاً أنه لا يمكن أن يكون هو القاتل، فهي مسألة غير منطقية، بينما يعلن الشاب أنه «في القصة» وهي السيناريو مفروض في القاتل.

هذا يدفعنا الفيلم إلى حالة تردد عليها الشاب ويعلمها مسكن الغاتيات، والثلاثي

اتجهت إلى حياتهن الفتاة متحدةً اسمًا جديدًا هو «درية»، ورأى وجهة نظر المخرج (مذكور ثابت) المعلقة أمامنا ويحضور ممثلي الفيلم. إلا أن الفيلم ذاته يتنرد على مبدعه، ويسير وفق السيناريو المرسوم له، ومسار القصة المحفوظة. فيقدم مشهد القتل الموحى للفتاة بيد الشاب الجامعي في صحراء الهرم.

لكن الفيلم لا ينتهي عند هذا الحد، بل أثر أن يعود بنا إلى ما قبل هبوط الفتاة إلى المدينة، إلى قريتها الفقيرة، وعلاقة أبيها وأميها وعاشقها السقاء الصغير، الذي تقدمه الكاميرا لنا كمسرح يعمل بدلًا من صلبه النصا التي تعمل صفيحتي المياه، لقد تركت الفتاة قريتها عشقا لعياه نظيفة وحياة أنظف، لم تخطئ حينما طرحت من قريتها الصغيرة، لكنها أجبرت على اختراق النطاق بقوة تقاليد المدينة وموقفها الذكوري المتعامل مع المرأة كجسد يسان حينما ينتمي لأسرة تعيبه، وتدنس كرامته حينما ينتقد الأئمة والعمامة.

وكما بدأ الفيلم بصورة الفتاة المقنونة في مساحة الحرم الأكاديمي، ينتهي بذات المكان، وينضم الصورة، وبالمخرج والقصة مع مجموعة الفنانين والفننيين العاملين بالفيلم، نهاية مؤلمة رغم الصيحات الشعبية من أصوات الرجال معبود العليجي، وختام يومو عيهاا الفيلم ليس كذلك، وإنما لمحتما بحسبه ككتيوز في وضع الإنسان المصري لذلك (أواخر الستينات) والآن، فالفيلم ليس مجرد وثيقة تاريخية/ اجتماعية لجيل ومجتمع، وإنما هو قادر على طرح أفكاره حتى يومنا هذا، خاصة ووضع المرأة في مصر قد نعيش كثيرا عما كان عليه في أواخر الستينات، وثورة الشباب المصري قد انخرطت عن مسارها، وعرفت لتدخل طريقا ميلافينيقيا يمرقل حركة تقدمها وتقدم المجتمع، والسبنا المصرية التي قدمت (المستحيل) و(شقل زهران) و(أناب) قبل ومع وبعد فيلم المذكور ثابتاً^(١٧) تتراجع كما وكيفا، وتترك التجريب لميهمات أخرى، حتى وهي ترى المسرح يحتمي بهرجان وعروض تجريبية، والشعر والنصا يقتحمان عوالم حدثية جديدة، بينما السينما مغروسة حتى هلقها في مياه اسنة.

لقد قدم المخرج المذكور ثابت فيلما تجريبيا عن مادة واقعية كتبت في بنية كلاسيكية، ومن ثم استطاع أن يسبق الروائي الكبير نجيب محفوظ، وأن يتبادل معه التجريب على مادة واقعية، وهو علدي أمر طبيعي. فالمخرج الشاب حينذاك كان يعبر بالضرورة عن رؤية ما بعد هزيمة ٧٧، وهي رؤية متشابكة ومعقدة للغاية، فالتعلم المنكسر يخلق نفسا ثقفا وعقلا لا يكتفي بالقبض على العلل الظاهرة الرابطة بين

العمل ونتائجه. وإنما هو باحث عن العطل الكامنة في الأعماق، والمدهونة في طبقات النفوس، والمعبّر عنها في الفلوات العابرة والكلمات العراوضة والمرابا غير المستوية. وهو ما قام الروائي الكبير باكتشافه عقب الهزيمة في أعماله الهائلة بمجموعة (تحت المظلة). وعلى ذلك خلق مدكور ثابت بفيلمه هذا جدلاً بين رؤية السونماني الشاب ورؤية الروائي الكبير من جهة، واثار تفاعلا خلافا بين هاتين الرؤيتين ودينامية الواقع من جهة أخرى. كما ظهر قطبوة مهمة من قدرة السونمنا الشابة آنذاك على إعادة صياغة وإثباتها ومادة هذا الواقع المتحالة قبلاً في بنية نراسية/قصصية تبدو



الرواية والتاريخ:

مسيرة روائية

للنهضة والسقوط

أ. نبيل بدر سليمان*

مقدمة

ربما كانت مسابقة السقوط- ومنها مسابقة النهضة، هي جذر محاولتي الروائية في السبعينيات- هكذا حاولت (تلح الصيف) حروب ١٩٦٧ من دون أن تمنحها إلا في الإهداء، وهكذا حاولت (السجن) القمع السياسي، و حاولت (جرماني) و(المسلة) حروب ١٩٧٢، وهما اللتان توازتا مع محاولتي في قراءة النقد الأدبي في النصف الأول من هذا القرن^(١)، وفي قراءة سقوط علي حسين حبيب^(٢) وأبو حيدر^(٣). بيد أن التماثلات انعطفت بي منذ منسحقها إلى سبيل آخر يفرغ ويحدد سؤال النهضة والسقوط بأسئلة المفرد الأولى من هذا القرن- أسئلة الراهن والمستقبل- أسئلة الرواية والتاريخ- ولأن العدة التي وهرها أكثر من عدد ونصف قبل ذلك، قد كشفت عن نقص فادح في الاسم والمسمى ليطل وتنص ما كان منذ بداية النهضة - على الأقل - إلى رهن الكتابة، فقد عكست على كم آخر من المصادر والمراجع، ووكدي أن الرواية هي - من بين رسوم كثيرة - بحث.

هنا، وعلى سبيل المثال والتعريض، أعود إلى عبد الرزاق عبد الذي أشار إلى أن عصر النهضة، على الرغم من الصفة التمولية التي كان يسم بها هي تناوله لمشكلات الخلق التي ارتكس بها إلى مستوى الإشكالية التهجوية، إلا أنه نادراً ما أولى العامل الاقتصادي أهميته خاصة في تناوله لإشكالية الفئات الحضاري تجاه تقدم الغرب، سوى حالات نادرة، إذ كانت الحرية السياسية هي التي تهيمن على الفكر الاجتماعي العلماني^(٤).

لقد تكاد لي لقاء إصداقي لمشروع، رواية (مدارات الشرق)^١ أن هذا من الكتاب والباحثين والمختصين قد كتبوا في الاقتصاد وهي سواء في سورية، مما - لا يزال - يطلب من الدارسين على أنه تادر في إنتاج النهضة، وذلك هي غنية الحدود الدانية للبحث ولما يقتضيه من التوثيق والأرشفة.

فمن هوامش مثبات المساعدات التي قضيت في البحث هي مدونة النهضة خارج العائوف والمعتاول، كذبت قبل عشر سنوات مقالتين، اذكر فيهما بعشرات الكتب المطبوعة والتي تنتظر الطبع في سورية حتى نهاية الأربعينات، واذكر منها الآن، في الاقتصاد الهيراي: إصلاح الزراعة في سورية، التنظيم الداخلي والإصلاح الاقتصادي والاجتماعي، ولويس عطاالله: سورية الزراعية والاقتصادية، والمحمد السراج بالفرنسية: ضرور الإصلاح الزراعي في سورية، والعوض بركات بالفرنسية أيضاً: توازن الموازنة في سورية ١٩٢٠ - ١٩٢٨، ولويس سمارة بالألمانية، في السياسة الاقتصادية في سورية، وعبد القادر العظيم: الاقتصاد السياسي في خمسة مجالات، ولعادل العوا: الفكر الاقتصادي لدى جماعة الإخوان المسلمين، ونحير الله الحميري: تنظيم الإنتاج الزراعي لتأمين السلام العالمي - مسلمات، يعيش في سنين الحروب ١٩٣٩ - ١٩٤٥، ولحميني باهي، مقارنات بين الأساليب الاقتصادية المتبعة في بلادي، وبين بلاد العالم، ولعلي أسعد الخالجي: النظام المالي في سورية.

فلما اضفنا إلى ذلك مايتصل بالاقتصاد في الكتب الأخرى المرفقة على السياسة أو النقابات أو المذكرات، - على سبيل المثال، مذكرات خالد العظيم، - أو كتب التاريخ العام، سيجب لنا أن العثر الاقتصادي الفكر النهضة في سورية يتطلب غاية أكبر، إلا أن كان الدارس لايفصح للاقتصاد في الفكر، وعلى المرء أن يتوه هنا بالجهود الشرة المتميزة التي بذلتها بدر الدين السباعي وعبدالله حنا ويوحى ياسين في إضافة هذه الصفحة المهمة والمعتمدة من فكر النهضة.

لقد عدت في الإعداد لرواية (مدارات الشرق) إلى مائتين ومائتين وعشرين مصدراً ومرجعاً، تتوزع بين المذكرات والأزياء والقراء والرقص والسينما والمسرح والعوسيقى والأمثال والألعاب والتقاليد والسياسة والاقتصاد والنقابات والتاريخ العام، وما المجموعات الكاملة أو الأعداد المنفرقة من الموزياد^٢ وكما استثيت بي النهضة والفضول حيناً، استبد بي الحزن حيناً، لسببين:

أولهما التركيز قرة السبعينات فصاعداً في درس النهضة على الأسس والسياسي

والديني، وأحياناً الاجتماعي، وإعمال الجوانب الأخرى، والسبب الثاني كان عدم الطلاقة والوقت، فالمعلومة التي كانت تأخذ ساعة أو يوماً كان يمكن أن تأخذ دقيقة لو أن لدينا بنية - مصغرة تلك - معلومات. ولعل ما يتردد هذه الأيام عن المعلوماتية والتوثيق أن يجعلنا نكتب ألف الساعات التي بدلتها، وفاق مددوات، وانتقل الآن إلى الرواية.

(١)

لقد علمتني قراءة وكتابة الرواية وسبقها، قبل الشروع في (مدارات الشرق)، وعلمتني (مدارات الشرق) بخاصة، ألا أوفر طاقة ولا وقتاً في الإعداد للمشروع الروائي، ثم إن الخزن كل ما أعددته في اللاشعور، فلا أتدخل على عالم الاجتماع أو المؤرخ أو المفكر أو السياسي أو الفنان أو الفيلسوف أو عالم النفس، كل في ميدانه. وفي الآن نفسه، أستدعي من كل ميدان - سواء عبر العنوان اللاشعوري، أو بالوظيفة، ما تحتاج لحظة روائية صا - وإذا كان هذا القول يستدعي التناس، وشبكة النصوص في الرواية، فهو يستدعي أولاً وأخيراً رؤية الروائي، والرواية للعالم والتاريخ والنفسيةما عبر تمكثهما للمادة الأولى، وإعادة إنتاجها على أنماط الرواية والعصبة الروائية.

هكذا نات (مدارات الشرق) عن التاريخ الرسمي وعصبة أسئلة الثقافة العليا في الهوية والذات والأيدولوجية وسواها - لتشتمل في التاريخ المبهض والمصيركات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية والروحية المهمة والمقصودة، ولتقاطع هذا كله بما يحتل متن الثقافة العليا، والتقدم جراء ذلك كله مساهمتها المتواضعة في وعي ما كان وما هو كان، أملاً في نفع ما لمستقبل أقل قتامة على الأقل. ولعل الرواية، والأمير هكذا، أن لتنسب حظاً للثقافة الشعبية، هذه المساحة المطروحة والمنظمة بأقل ما يمكن من الخواص، والتي يقلب عليها الطابع المجازي والرمزي والطقوسي، وترتبط بالمجاذبات الروحية واليومية للفرد والمجتمع، كما عبر برهان غليون في (أخيل العزل).

وهذا وسواء مما تقدم، أحسب أنه يعني أن للرواية العربية المعنوية بالهضبة والسطوح - وأنى لرواية عربية ألا تكون معنية - أسئلتها الخاصة التي يتقاطع بعضها مع أسئلة النهضة أو دارس النهضة. ومن أمثلة ذلك هذا الذي يطمس التعليم، ففي البحث نجد البابا يوليوس الثالث قد عني بفتح المدارس في الشرق الأدنى، وبخاصة مله لبنان، في القرن السادس عشر. وتوجد بعثة للفتيان الموارنة إلى روما، وأعداداً

لقرنيس الرابع عشر بتعليم اللبنانيين المسيحيين، وتأسيسها مسيحية للمدارس الوطنية في لبنان. كما تأسس محمد علي قد أنشأ سنة ألف مدرسة للتلاميذ الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والثانية عشر. عدا المدارس الحربية وأركان الحروب والتزامية والصناعية والطبية، وهي تونس للتجربة اللبنانية صدى.

مادة لتفعل الرواية بسائل هذه المراجعة سوى أن ترسم وتناقل دجلة أو نصور أو اتعذب أب أو أم أو طفل أو طفلة أو إدراي أو شيخ أو فليس. إذ تُشيد غرفة حجرية أو غرمتان لتكونا معروسة أو لا يهدم ويبنى الفصل المدرسي في دجلة التلميذ والأسناد والأسرف أو إذ يودع شباب إلى المجهول الأوروبي: بأية أحلام وخوف وأصداء لشهيق الأم ودعاء الأم.

هكذا تبدأ ولا تنتهي سلسلة الأستاذة الطفيلة أو المراجعة أو الماكزة. ولانتم الأستاذة والإجابات تدوم في الفضاء من قرن إلى قرن، وهي تعان بالتعليم ومعه وبعد مطبعة البطريرك أنطيموس الدباس (١٧٠٦) وطباعته لكتاب المراسيم. أو مطبعة عبد الله زاهر وطباعته لكتاب ميزان الزمان (١٧٣٧) أو مطبعة بولاق (١٨٢١) وطباعته لألف ليلة وليلة، أو مطبعة الطرسية وطباعته لكلفة ودعة (١٨٢٥)، والمطبعة تنضم إلى الصحافة. والصحافة تنضم إلى المكتبة والمكتبة تنضم إلى الكاتب والمترجم والكتاب والرواية تعال: كيف كانت حياة مارون النقاش وهو يترجم بغيل موليير (١٨٤٧) وكيف كانت حياة سليم النقاش وهو يترجم هوراس (١٨٦٨) ويعتونها: صي؟ كيف كانت حياة بشارة شمد وهو يترجم دوماس الأب (١٨٧١) وكيف كانت حياة أديب إسحاق وهو يترجم لراسين اندرومك (١٨٧٥) وكيف كانت حياة نجيب غرغور وهو يترجم لويجو البؤساء (١٨٨٨)؟

أما سؤال الصحافة هذا فمجاله الروائي يترامى بين الحصول على النسخة الأصلية للكتاب المترجم والمجلة والبريد والطولة واللباس والمرض والعشق والجريدة التي ستبشر الرواية المترجمة مطبوعة، والمكزة التي يسمى المترجم إلى إصاها، وفارثة أو فرائد سيفران. هكذا يستمال الرواية أحمد فارس الشدياق أو رقاعة الطهطاوي من نساء أوروبا، وتعلن خبيثة ما كتبها، وقد لتستعين من أجل ذلك بجريدة مثل مرآة الأحوال (١٨٥٥)، أو جريدة الأخبار (١٨٥٨)، وليس فقط بالوقائع المصرية أو الجوائب.

تلك هي إذن الحكايات الصغرى، مقابل الحكاية الكبرى التي تصوغها العهود الثلاثة الأخيرة عن النهضة والبطوط. فليست مع الحد إن شاء حديث شيخ عصر ما بعد الحداثة

جان - فرانسوا ليوتار في الحكاية الكبرى والحكايات الصغرى. لكن الحكايات الصغرى هنا لا تتعارض مع التطوع الشعري للتعليق النقدي، بل هي تقوم به ومنه وله. ومثلما تعمل هاته الحكايات في رواية النهضة والسقوط على (الكبير) من الثقافة والمنطق وسولها، تعمل على (المجهضات والسجناء والمهاجرات والطلاب والفلاحين). كما فعل ليوتار برواية الحكاية الصغرى الموازية للحكاية الكبرى، سوى أن رواية عربية تشتمل على (التفاعل) وليس على (النوازي). ولاتني تحضر في القناع وفي الهامش، تاركة الحدائق النابتة لأصحابها، ومنصرفاً عن خدمة الأفكار الكبرى إلى أسئلة الأفكار الصغرى والكبرى، ومناذية بالتحرير.

(٢)

وحما كان من ذلك في (معارف الشرق) منذ جزئها الأول (الأشربة): رحلة الشاخر الشاب الذي يهبط مناعيا وسياسيا (سليم أفندي البسة) بصحبة الشاخر والملايك الملقب والسياسي (الباشا شكيم) إلى برلين قبل الحرب الأولى. لقد عاد سليم أفندي يهبط بالأسواق. هل يمكن أن تقدم الشام في يوم من الأيام مثل برلين؟ أما الباشا شكيم فيؤكد لسليم بوليس (جبل أوليفر) أن الشام في برلين. وسليم أفندي يتساءل عما إن كان لا يعمل لتسكين تلك البلاد أن يمشوا العالم أساسا على ما هم عليه. وما دامت الشام على ما هي عليه كان الدوار يأخذ وهو يفكر فيها يمكن أن يفعل رجل مثله من أجل أن تصبح الشام مثل برلين. وبعد سنوات وإذا برجل الأتراك يبدو سليم أفندي بلا بقعة ولا شباب ولا طفولة، مئات الصنمين كما رقة الحفن التي تروي بالقلب، فكل شيء يبدأ الآن من جديد، كانتها الضيافة. بينما الخواجة ثابت يزين البديل الفرنسي، ويحرم بالبديل الإنكليزي. ويسخر من البديل العربي - الحجازي، مستشهدا بنصف المدارس والطلاب الذين كانوا لفرنسا في الشام قبل الحرب، وبثروة جل الذين قالواوا السلطان على يد المبعشرين الفرنسيين. ويتصف ديون السلطنة التي لفرنسا بدمتها، ويتلقى السلطنة للمنظيم الفرنسي منذ زمن بعيد في محاولتها الخروج من الظلام أول مرة. وسليم أفندي يعرف ذلك، ويكرر ويقر به في أن. وإذا يأوي نطلع له الشاي، تمنع عليه النوم، وتعلق له شايها أخرى. شايها جديدة. وإذا يرسل عينيه بعيدا، نحو مستقبل ما، يأخذ الشاي بيسره.

في «الأشربة» ندري لمحة طفيفة الباشا التي درست في المدرسة الأمريكية في

أزمير، وأجاندت الفرنسية والإنكليزية والتركية واليهاني، وسنرى مكتبتها الشخصية وصعها إلى تعليم المرأة وتيرمها بالحجاب ورمها له، وزواجها من الإنكليزي المستر بيجيت، وعونها لشقيقها في إدارة أمواله وصلاته مع الشركات الألمانية والبنوك الإنكليزية، وأخيرا، وليس آخرا، مع شركة أمريكية، وكل ذلك قبل سقوط المملكة الصورية (١٩٢٠)، وعبر تصوير الرواية لتأسيس الشركات الوطنية والأحزاب (سبعة أحزاب لمن نسي)، والمصنف والعديد من مفاسل الدولة العربية المستقلة الأولى منذ قرون.

من أجل النهضة ردد الباشا شكيم منذ سنين فسم الجمعية العربية الفتاة، القسم بالله العظيم ويشرفي أن أعمل للنهوض بالأمة العربية، وفي نفسه هو الآخر بعد سليم أفندي للمستقبل، يقرر إهداء شقيقته وزوجها الإنكليزي (البيت القديم) فينقل المستر بيجيت بمرافقة وروعة هذا المصروح الشرفي، ويقول: ينبغي أن يتحول هذا البيت إلى متحف، فيهمم الباشا: «وأعدا المستر بيجيت ولعبة بكثير من المتاحف، بيت حميه هو الآخر يصلح متحفا، بيوت جمة في الشام الصالح، بل ينبغي أن تكون متاحف، يتقاطر إليها الزوار كما يحدث في برلين».

أقد سجل السقوط الفرنسي عام ١٩٢٠ في الأقسام فوق أو تحول دون أن يطفى أحد على أحد، لتعيش مالهيا، تكن أحدا منهم لا يدعها تفعل، لا الغرب ولا القوي، كل يريد أن يفصلها على قدمه، الباشا شكيم يريد أن يجعلها برلين، والحاجة ثابت يريد أن يجعلها باريس، الست ليمعة تريد أن تجعلها لندن، والمستر بيجيت يريد أن يجعلها مزرعة، ليتخفي فيها الوليك أند، بنت فطيش أو أمها أو صليحة يريد أن يجعلها حلبا لأطفالهم، والأمير مشاش يريد أن يجعلها إمارة كبير مما جعل الإنكليز في شرفي الأردن ليجازي آخر.

الأتراف قد رحلوا حقا، ولكنها لم تكن تنهض، حتى باطلها الجميع: واحد وهو يداري وجدها، والآخر وهو يكتد كلما أماعها (....) تكاد تنوء فيها طلعت به هاتان السندان، أو هذان الدهران، هالشمز الذي كان كل شيء يبدو راسخا وأصيلا، تزعزع اليقنان، ويختم هذا الجزء من الرواية بهذه السطور: «وهكذا، من هذا الخريف المبكر إلى شتاء وشيك وقايط، تدور، تتطلع من فجر القرن - ربما - إلى غرويه، يلخر فضائلا بأولاء البشر الذين يتحدون به، وبهم يتجدد، ومن حمة أو ضياء إلى حمة أو ضياء ترسل أشعتها، تمخر بهم، هناك عيشهم، وتلك حكايتها، تهدي الحائرين، وترقق الموجهين، وترمي

الرائس الذي لا يرعوي بحجر آخر أكبر. كي لا يهشم من بعد شقيل رأس شقيقة. أيا كان، وأنى كان، والمضي لتشرف المجهول القريب والمبعد.

(٣)

هكذا انتهت، الأسرعة، لثاني «بنات نعش» وترسم بحاضرة هزيمة المقاومة وانتصار الاستعمار الفرنسي في العشرينيات، فتوالي بنات نعش بكائها الأزلي له السقوط. وفي هذا الجزء، سنرى ذلك المثقف الذي هجس وهو يرقب وحيل الوالي التركي بأنه يقف على الحد الفاصل بين مصورين، أو الصراط المستقيم بين عهدين، ستواء ينحرف في عصبية (اليد الحديدية) لمقاومة المستعمر، بعيد صياغة ما كان قد نزل في أوراظه من (طبائع الاستبداد)، فيتشكل فيها نخب إليه الكواكبي من أن البدو حماة العرب والإسلام. ويشتطب من الأوراق ما ساق الكواكبي في التظلية العربي الفرسي الذي يستبدل في مكة بسلطة الترك سلطة العرب. يتخلل هشام الساجي - هذا هو اسم صاحبنا - الكواكبي بأنه لم يمض ما عاش هو. وثبتت في أوراظه بغضه أكبر ما حدد الكواكبي من مقومات الاستبداد أو نموه، في حيازة الأمة والجنود المنظمة. وشدد هشام على كلمة الجنود وأجابه بأفئوس تدفيع خطبة هذا حدد الكواكبي من خوف المستبد من علوم الحياة لا من العلوم الدينية. وعلى ظهر تلك الصفحة نقل هشام الساجي من صفحة أخرى مرة بعد مرة عبارة فواتير: «في كل ما قرأت لم أر إلا تاريخ المملوك». وما أريد هو تاريخ الناس، كل الناس. فلاحظ الآن مصراحة: هذا هو أيضا المناظر الأكبر لي في رواية النهضة والسقوط. ولاعب الآن بمصراحة عن خشيتي من أن يكون ما قرأت من النهضة ليس غير الأفكار. وما أريد هو تاريخ الأفكار بما هو حاصل من تاريخ الناس.

جمعت «بنات نعش» بين هشام الساجي والصحافية الفرنسية جانيت التي تعد أطروحة في الحب الجنسي عند العرب. وفي لحظة السقوط وهزيمة الثورة الوطنية السورية، كتب التحليل هذه الحركة الروائية بما تمنيه من تعالق هشام المهزوم المصطوب وجانيت المضروجة وغير الاستعمارية. كذلك ما تمنيه من تعالق هشام والحب الحنسي في التراث العربي (النفزاوي - السيوطي...). وإذا كانت هذه الصفحات وسواها قد جعلت الرقابة تلحح تداول الرواية استنوت في الكويت ومصر والأردن والإمارات العربية المتحدة، فقد جعلت نافعا مثل عبدالرزاق عهد يرى فيها تنويجا لـ (مروعة) الرواية

والبروتاني المثقف الشامي النهضوي. وعلى الرغم مما أحسست به من ظلم هذا القول الرواية ولي، فقد كان له الفضل في تحريضني على تدقيق دور هذا المثقف في الجزء الثاني (التيجان) (١٣).

لقد انتهت «بنات نعش» والمشرقات بظطرتين للباشا شكيم ولوشام الساجي القريب للباشا. أما خطوة الباشا فكانت تأسيس النادي السوري الفرنسي. وقد أضافت كلمة الباشا في حيلة اختراع النادي «في النهضة التي تساعد القوم المتحضرة على بعثها في بلاد العرب وفي غيرها، وإن كانت تعيقها، أو تصارعها في الآن نفسه».

وأما خطوة هشام فكانت إعداده لجريدة (الف ياء) من قصاصة الشعار الذي توج بهانات الثورة (الدين لله والوطن للجميع) إلى القصاصة التي ترجمت له فيها المست لبيعة عن أمين الريحاني تشبيهه لمروية عشية امشيتلا، فرضا عليها باتكتلوا في عصر شكسبير «المدن تنمو، العمال يكثرون، التجار والطلاب، الراسمال الأجنبي يحكمها، الإقطاعيون لا يملكون المساحات التي يملكونها، الأسياد يلبسون أراطيبهم بما يلزم الفارس من الوقت كي يقطعها، الفلاحون يرحلون دائما، وليس البغد فقط، بلد الهجرات».

ARCHIVE (١)

في «التيجان» حضرت الرواية بالحركات الاقتصادية والتجارية والمصنعية (فعاليات الباشا شكيم وسليم أفندي وعارف بك القدحة وسري أفندي أبو الطير) والفلاحي (قرى مرجعين - الحوزة - المرحانة - الجولان - حوزان) واليهودي (الأمير دشاش - بادية - حمص - الجولان أيضا) والحرثي والسياسي والثقافي، مما اشتغلت عليه «الأشريعة» ثم بنات نعش إلى الثلاثينات. فتابعتم «التيجان» حيوات حسن نبلة في معمل الدخان وديح الطارة في شركة بلتا وعبد الوود السعد في المدينة وتيسير عبدالير في وكالة السيارات وشعسي النعنة في شركة التبغ والنشابة والإضرابات. وهو وسواء في المحاكمات والسجون. وتابعت «التيجان» الشيات الكمالية السابقة - نسبة إلى كمال أتاتورك - والمؤتمرات الاقتصادي ومؤتمر الزراع (الملاكين) والمعاركة الانتخابية. وتطعيم ملكية الأراضي، وصراعات البدو والفلاحين، والهجرات الفلاحية القسرية، وتحديث الزراعة في الجزيرة، والامتيازات للاستثمارات الأجنبية (الكهرباء، والقواموي في حمص - الإسكندرية والنشابة في اللاذقية). وفي حياة فؤاد الباشا شكيم تابعت الرواية

نشأة الحزب السوري القومي الاجتماعي والدراسة في الجامعة الأمريكية والعمل في شركة نفط العراق ومصالاة النفط في سورية والعراق وسواهما (من مراسلات المستمعة لشقيقتها ولابنته إلى مراجعة هشام الساجي «النفط مسلميد الشعوب» إلى...).

أما في حياة بديع الطيارة وهولو التكلي فتامت الرواية القنار الشيوعي، وهي حياة علاء ابن سليم البسمة وجميل الزوب والشيخ ضياء خنوج تالمت القنار الإسلامي. وفي حياة نورس الأكاشي وهشام الساجي ومؤيد عبدالهر وحسام النقشة وزين العرب تالمت القنار القومي وعصبة العمل القومي. ومن فضل القول أن دور أولاء المتقنين في الحياة قد تضاعف في القنارات المذكورة التي كانت قنارات ثقافية بقدر ما كانت قنارات سياسية. وقد يكون من المهم أيضا أن أذكر الملكية والجمهورية في حيوات رشاد بك الحويري وعمر التكلي وسري أبو الطير والشيخ زين ومسلم دحا والفرن التشكيلي في حياة الشاب عدي البسمة التي ستعطي لوحاته لرواية عنوانها (التهجان) وأخيرا وليس آخرا: الموسيلي والرقص والقناة في حياة تزيان الصوان.

وهكذا تقوم أسئلة الرواية، كيف كان عيش دكتور في الهندسة الكهربائية عام ١٩٢٥، من كس برهاتس وغونبول وبولين إلى حمص وميسلون ومن تربية الحاجية زوجة شقيقه إحسان بك الأكاشي إلى علاقته الجنسية بالإيطالية العنوزوجة والكيلي، ومن أصداء الثورة ضد الفرنسيين إلى أصداء شهود الماسونية وأخبرها في الشام، إلى مؤامر فرنكل ومؤامر زحلة وعصبة العمل القومي؟ إنه نورس الأكاشي.

كيف كان عيش هؤلاء الباشا من أشرار القتل والبعثي وقاربخ المسعودي إلى هدايا عمته لعمية (جبارون وكولردج وجبران وخين أوستن و...) إلى مجلة البلاغ أو السياسة أو البرق إلى صداقة نورس الأكاشي إلى حب تزيان الصوان وقض بكارتها والتطلي عنها إلى كشوات أو غاريت وتعبير انطون سمادة للأغريق بسرقة أساطيرهم الكبرى من الأصول السورية، إلى صحبة ووجنا الفلسطينية، إلى الرب الجديد الذي تصدع هؤلاء به

في لندن (في شركة الأنكو برشيان)، إنه شرقي حديد العالم، إنه عربي، يا سلام! إنه النفط. ووجنا قد باعته الشرق كله بفرنك، أما هؤلاء فيرى الغرب، تاجر بلا شرف (...). ما سمعت ولا قرأت عن كذاب أو دجال أو مزور مثلم، الحقيقة الوحيدة التي تعنيهم هي حقيقتهم. العدل عدالهم والعلم علمهم، والعالم كنزهم وفروحتهم، وعدوهم أيضا. هو غريب عنهم حتى لو أراد أن يقترب.

وهذا يهافت بروجينا: «أنا سوري.. لا نضحكي.. أنا لست من هذا الغرب، ولا من ذلك الشرق». ويتضحنا بأن تفكر بالزعيم (انطون سمارة) وبالمهدايرانية (المتوسطية)، وألا نلتر بما علق يهودينا عبر مئات وآلاف السنين. وهكذا فالقومية السورية لم تكن هي النهضة تعبيراً سياسياً وحسب.

ومع تزيق الصوان تكبر أسئلة النهضة وتصنع حياة الفتاة الريفية العنشا في كنف الخواجة ثابتة. للفتاة علامة كبرى للثلاثينات كما كانت شطيفتها (تجوم الصوان) علامة كبرى للعشرينات في العزمين السابقين من (مدارات الشرق).

فمن كهلان مدام وصال ومقهى مدام سيمون في بيروت، تبدأ تزيق الصوان وقد شرعت تتقدم مستقلة عن الخواجة، ومتصارعة معه، ومن مسرح تزيق الشام في بيروت يتقل التحويل الروائي تزيق الصوان إلى مسرح تزيق الشام في دمشق. لينفتح حينها على نادي الفنون الجميلة (مسرحية أوديب الملك) وعلى أسطوانات مغنون عبيد، وعلى يدي يقاتلني الشرق (عازف العود المرحوم محمد عبد الكريم) وعلى يدي البلزون الروسي معلم البيانو والكمان وأنته مطلة البالية والزمن والتفتو.

في هذا العيش يقوم ويتفشي حب هؤلاء الباشا وتزيق، ويثوم ويتفشي حبها وزواجها من نورس الأكاشي. وهي هنا العيشة إلى بروج المتفانيق القرصية، متقول تزيق لنورس الذي يحب شرقانيه ويخشى اضطراب الغناء: «لا تطفأ الحديد يعيش والقدم يعيش.. الدولاب مات، صبح، لكن الموشع مثلاً، لا يموت، أمس كان الفوكس ترات، الآن بتراجع، وتمود الروميا والثانغو، لا أحد، لا أنا ولا شهري، يستطيع أن يستغني عن المدهيشية». وسيفول نورس: «أعيلنا أمس وأنا اسمع هذا الجديد، بالقوسى، سورية، أفضل الذين يقدرون على أن يوافقوا بينه وبين القديم، ولكن أين هم هنا؟ هي مصر كثيرون». وسفول تزيق: «هي القديم الكثير الكثير الذي أحبه، هو بحري في عروفي. ولا تنس أن الغناء المصري مسيطر». وسيفول نورس: «التجديد يجري في العروفي أيضاً، الغناء، الفنون كلها حضارة، والحضارة هي التجديد، القديم وحده لا يساوي شيئاً».

وسيكب هشام الساجي عن تزيق وغنائها ورقصها في جريدته (آف يا): «الآن هن، لا قديم ولا جديد». وسيمصر منه نورس، وسفول تزيق: «هذا هو الرقص الجديد يا أسدلاً هشام. ألوان بديعة كما قلت، لا هن ولا رهز مصحبة كأس من العرق أو الوسكي. لنتك أصغت: ألوان فيها استبول مثل باريس وحلب وقرطاج».

وسنذكر مسألة النهضة أيضا مع هشام الساجي ورهطه من المثقفين، لينفذ هؤلاء كبرى أخرى للثلاثينات. فقلت كان ثمة الحزب الواحد (الكتلة الوطنية)، ولورس الذي انحرف فيها إلى حين يعاطب هشام الذي حاز بها أيضا إلى حين معبرا عما ينأى به - وهشام - عنها، «الطريقة، الأسلوب يا هشام، الفرق بين الجديد والعتيق - بين عصرا وعصر مضى». هذا ما يجعله يرى في الحزب الشيوعي وفي الحزب السوري القومي الاجتماعي، مهما يكن الخلاف بينهما، طريقة عصرية وأسلوبا جديدا. بينما الكتلة الوطنية خلطة عجيب، والمثيل فيها على كل حال يضع مع الجديد.

في قرنايل سياتفي هؤلاء المثقفون بدواهم، وسيعملون سعيهم إلى إنعاش القرى وتشيف العمال وتوحيد النطقت العفاري ومعارية الإقطاع وعدم التعاون - كما ارتضت الكتلة - مع المستعمر. وسيتشدون تأميم الشركات الأجنبية والنهضة الصناعية ولم شمل رؤوس الأموال العربية، والوحدة العربية لمن يتكلم العربية أو يسكن الأرض العربية وليس له عصبية ضدها: إنها عصبية العمل القومي.

وهنا قليل سياتفي بعض أولاء المثقفين (وساومهم في زحلة، وفيهم من بشر (النجار) مؤيد عبدالبير الذي مضى من المصوفية (الفرقة النظمية) إلى المالكية وتزوج هناك ثم طلق ثم عاد ليدرس في الشام، إلى هشام النقطة الذي مضى من حماة إلى السوربون في باريس وهذا ليدرس التاريخ في لجهيز حماة. وسيلج حسام في المؤتمر على صيغة الولايات العربية المتحدة، وسيلعن المؤتمرين عزمهم على إصدار مجلة وتأسيس حزب. وسيتجادل حسام ومؤيد وهشام في المثقف السوري والمصري والشرقي التهديوي. فيخطب الأول الأخير: «المثقف الشامي الآن غير بالأمس القريب» غيره قبل عشر سنوات أو عشرين. المثقف المصري أيضا. أظن المثقف الشرقي، من جبلا كان أم من جبلك أنت والاستاذ مؤيد، أو ممن سبقوا، حتى من يدير وجهه عن هذا العصر، أظنه يتبدل في هذه الأيام. ولم يعد كما كان». وكان حسام قد كتب: «المذا تكبر المثقف الشامي عندما يهاجر المثقف الشرقي تكبر غالبا همومه، أفكاره، كتابته. عندما يهاجر ولو إلى وكر آخر في الشرق، لمذا؟ وما هو يتابع تساؤلاته وقد تكبر هشام معتضبا بفصل المثقف الشامي من جيله ومؤيد ومن السابقين على الثقافة في عصر». منذ بداية المثاقفة ساكت يا استاذي عما فعل المثقف الشامي بعد الحرب، ليس في الشعر أو في تراثنا الأدبي، بل في سائر القضايا. الآن يبدو لي كان دعا جديدا يسري في المثقف المصري أو الشامي، في المثقف العربي.

وهي طريق العودة من المؤتمر يستعيد هشام تأكيد حسام على أن البذور التي تودع الآن في الأرض الثقافية سوف تملأ دنيا العرب لعشرات السنين، من الذين والثرات الأدبي والفلسفي إلى القومية العربية أو السورية، من الاشتورية والشيوعية إلى الاشتراكية والشيوعية، من الفنون والعمالية والتأوير إلى ما لم يعد يذكره هشام، ولكنه رآه طليحا في الثقافة والميامة، وعسريا من المجهول.

بعد قليل - وقد اتصفت الثلاثينات منذ حين - سينشئ هشام وحسام ومؤيد (المكتب الثقافي) متوحد من حيث هو الشؤون الثقافية وحسب، وسوف يدير البذور التي قد ينشئ بعضها عاجلا، وقد لا ينتش بعضها أبدا، لكن منها ما سيظل يملأ دنيا العرب حتى نهاية القرن العشرين على الأقل، كما بات حسام يريد منذ افتتاح المكتب - ولا يخفى ما في هذه الإشارة إلى المستقبل، حتى يومنا هذا، من حرص الرواية على مخاطبة راعين كتابتها والمستقبل، وهذا أيضا ما في الإشارة السابقة.

لقد أقام المكتب الثقافي محاضرات وندوات منها ما ناقش كتاب النطون معادة (نشوء الأمم) وكتاب يوسف بريك (النطق مستعيد الشعوب) وكتاب منتور (كفاحي)، وكتاب عبدالرحمن الشومر (القضايا الاجتماعية في العالم العربي)، وذلك في الاشتراكية وحقوق الإنسان من إصدارات كتلة الجرح (أحسب أن الرواية بهذه الحركة قد وصلت قارئها بشطر من ثرائها السبعة المكتري، وهو ما سبني في عزم المكتب الثقافي على نشر الكتب تأمينا للتنويل، وهما يفكر هشام بمحاضرة البشر من التراث الشعبي الذي كان يلاقي ما ينشر منه رواجا كبيرا (قصة الزير - حفرة الهولانز)، وهما يفكر بنشر مخطوطات السوطي في التمسك، ينجز له مؤيد، مريد أن يجعلها مخرقة للناس؟ قال حسام: مخرقة لمن؟ أنت وأنا عندما نراثها. والمطابع تطبع لك ولي؛ تطبع للأساتذة، تتجار سيوطنا إلى ثروات الشعب كله. لا تقل لي: هذه خرافات وأساطير ما أتزل الله بها من سلطان، لا تقل: بذلات، لولا أنها ثراث الشعب ما كان الشعب يذبل عليها. رغم الجهل.

قال مؤيد: بل بسببه، ونحن تكلفنا بمحاربة الجهل عندما فكرنا بالمكتب. أم لا؟ قال هشام بعباد: السوطي عالم، وهو وانفرد ما تركوا لنا في النكاح والعقل خير العلم.

وسينشر المكتب - بعد نشر جريدة الفاء بقاء المقتطفات - كتاب مؤيد (العقاب الموبخ)، إنه العقاب الذي قُصّ جناح له في إسكندرون، ويوشك جناح له في فلسطين

أن يقص، كما سينشر كتاب هشام (المستبد الأعظم) الذي يتابع فيه أطروحات الكواكبي في الاستبداد ويطورها (انظر من ٦٧٠ - ٦٧١). وسنرى هشام في موقع آخر يسائل الحكيم (أي عبد الرحمن الشهبندر) عما قال منذ زمن في حكومة النخبة والتحكم الاستبدادي، وهي توحيه انتهيهما البلاد للحكم الديمقراطي، ولا تنسى الرواية ابتكار الحكيم ذات يوم على أحد أن يمسك قلباً أو يؤسس جريدة أو مجلة أو ينشر كتاباً أو أيا من أعمال العقل ما لم يكن متخرجاً من الجامعة الأمريكية في بيروت، ومتمسكاً من الطبيعيات والرياضيات.

وتبقى شخصية الشاب عدي البسمة (ابن سليم اخندي) الذي يأخذ الفن التشكيلي، كما يأخذ بيده أساتذته مؤيد، وإلا يلعج الأب على سبيل آخر في الجامعة الأمريكية. يحرص الأستاذ لتمهيد ضارباً له الأمثال نكادينسكي الذي ترك المحاضرة في الثلاثين إلى الرسم، وهن غوغ الذي ترك اللاهوت إلى الرسم، وسيزان الذي ترك القانون إلى الرسم، ورامبرانت الذي أراد له أبوه - سليم اخندي - أن يدرس الطب فدرس فترة ثم ودع إلى الرسم.

ويحرص مؤيد لتمهيد على ألا يقبل من الرسم بالأبيض والأسود مما قل جورج سوراً يفضل طولاً عمداً على الألوان. كما يحرص الأستاذ لتمهيد على فضاء الألوان الذي يلف الشام والشرق. ويرسم عدي بالعواش الشوارع القاترة ويهيئ قبول سفره للمعرض سيممي الرواية باسمه التحيان.

لقد ماتت الثلاثينات بذلك كله كما ماتت طلائع تطعيم العضائر أو طلائع تطعيم الأحوال الشخصية (١٩٣٣) الذي نص على حرية الراشد في الاعتقاد وتبديل الطائفة والزواج المدني (وأقل ذلك بمصنف اليوم بلبنان مصفاً)، كما ماتت الثلاثينات بالثورة الفلسطينية (١٩٣٦) وباسكندرون وبسواهما، لكن السقوط كان للنهضة بالمرصاد. لذلك تشغل الرواية على مؤيد عبدالير، تاركاً لهشام لوحات عدي المسافر، وقاصداً بيته، حزيناً ويهوي والماء الموحل بملأ صدره ووجهه، ورائحة تترانقان على الطريق، ولما حاول أن يلتزم قنعه، أعصره الوحج والوجل، فتأوه وتغامت عيناه وهو يتلفت، والطريق شهم وتفسر ثم تضيق.

تلك اللحظة التوسعية، ولحظة السقوط، متواليان فكلهما في الأربعينات ومطلع الخمسينات. وسيعيد لتلك الفترة جديدها في النهضة والسقوط، مما يستشغل عليه (مدارات الشرق) في جزئها الأخير، الشقائق.

وهكذا سيمضي السابقون ومن كبر ومن جد في «الشقاق» ليعيشوا الحرب العالمية الثانية والاستقلال والتنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الجديد، وصولاً إلى مفصل قيام إسرائيل ١٩٤٨، والمسلل الانقلابي العسكري الذي سيفتح للنصف الثاني من القرن العشرين صفحة محنية وإقليمية ودولية هي النهضة والسقوط. ولأن جل ذلك، مازال يشهد بصفوف أو بقوة هي أجناب حياتنا، ولكن لا يطول الحديث أكثر، أدعه للرواية ولقارئها، وأختم بالمر آخر من الرواية التي تلت (مدارات الشرق).

(٥)

هنا (أطراف العرش) كانت أيضاً العودة إلى النصف الأول من هذا القرن. فها في وتأملاً للمحنة أخرى من لحظات النهضة والسقوط، تقوم على الأسئلة الروحية للفرد والجماعة بقدر ما تقوم على أسئلة العيش اليومي. ومن هنا تنجرت في شخصية الطويبي بطامة، وهي شخصية حورية أيضاً. أسئلة الفن الشعبي والرسمي، أسئلة الأسطوري المكتوب والشفوي، أسئلة الانحدار الأخير للذات ثقافياً وسياسياً وادبياً وروحياً. أسئلة المحطات الحاسمة للحرق والجماعة في القتل والسلطة والمأساة والإيمان والحب والصداقة والاستقلال. وباختصار، حاولت (أطراف العرش) كتابة انقلابات المخيال العربي الإسلامي وغير الإسلامي من الخطاب الرسمي إلى الخطاب المقموع، خطاب الهامش والقاع، فقلها إذن كتابة الطبقات الدنيا من التاريخ الديني والاجتماعي والسياسي الرمزي. كتابة المخيال الباطني. كتابة العوام وهي أسها (العجيب) الذي وسم شخصية تحسب شداً بتقمصاته الانقلابية في (الشقاق)، كما وسم عالم الطويبي و(أطراف العرش).

قرب ختام الرواية يلتقي الحاسمي الكولونيل الإنكليزي كولان بالطويبي في منتصف الأربعينات في بيروت، فيكون من حوارهما قول كولان: «أنا مؤمن أن في تاريخكم أيضاً ما يجعل ظهور شخص ملك معقولا أو طبيعياً، بل ضرورياً. منذ الخطوة الأولى وظهور الخطر في الطويبية أو العذراء في مانشستر، إلى الانحدار بحكم منطلقة أو الحصول على كورسي في البرلمان. هكذا هي الطريق. من الدين إلى السياسة، بعد ذلك قد يكونان معاً. قد ينسج الدين ويلقى السياسة، قد يعود الدين وحيداً كما كان في البداية. والإيمان، العقيدة، أساس في سائر الأحوال. على الرغم مما يقال عن المصلحة، ويتابع

كولن تشطيمس لحظة الطوري منذ بدايتها هي العشرينات حتى نهايتها التي أزقت- هيري أن البداية للطوري والشبان مثله أسسوا أحزابا. قد خُزِمت وتداخلت. ويقول: «الطوري والشبوي طلعا معا في هذه البلاد. بعد ذلك قامت أحزاب وجمعيات كثيرة، منها ما هو علماني- منها ما يناهز باسم الفلاحين وباسم العمال- منها ما هو ديني. وكلهم ضدك. أقصد: درويهم لثناقص مع دريك. كلهم أحلامهم كبير من أحلامك وأدواتهم أكبر من أدواتك. ومنهم من سيقولك في الطورية نفسها: بالثاكود. ما يشغلي يا صديقي هو هذه البلاد التي يقوم فيها كل ما ذكرت دفعة واحدة. بعد عصر طويل سموت، وسيموت من يقود هذه الأحزاب اليوم- ماذا سيبقى منكم جميعا للمستقبل؟»- وسيفصل كولن سؤاله: «ما الذي تعتقد أنه يبقى منك للمستقبل؟ الأحزاب الدينية والفوعية والشوعية تؤسس لمستقبل بعيد. الطائفية أو المشائرية أو الإقطاعية أو الشيلية لم تعد ثقیل بهذا العصر. حتى لو عاشت مائة سنة أخرى. ليست تلك الأحزاب هنا وحدها من يقول هذا. نحن سبقناهم. بل منا نحن جاء قولها هذا».

يري الطوري أن ما سيبقى منه كثير: «يبقى ما أؤمن به. ما أضمت به الناس. لا أقل هذا لا يخل بالعصر. إذا كنت هيمتك فمصرفنا غير عصركم كما إن الإيمان هو الإيمان في كل عصر». ويستجيب لاري في الجود وهي توريث الطوري لأبيه. وهي كل توريث (المال أو الحكم) وهي المعمورة والنفوس والنفوس والنفوس. ولقد صاغت مفردات هذا الجدال حياة الطوري ومثاله. كما صاغت حياة ومثالات أجيال قبله ومعه وبعده حتى هذا اليوم. وإلى حد قد لا يكون قريبا. فما النهضة إذن وما المصطفوة.

خاتمة

الآن تدل الرواية بنهوضها وتلك أيضا بنهوض فكري. وسرة أخرى إذن بعد مرة: ما النهضة وما المصطفوة؟

نفس رواية ويخص روائي بالسؤال. وتدهشهما جرأة ناقد أو مفكر على صياغة الجواب القاطع المانع. كما يشكك في الجواب. ويدعيان أن عتابهما بزوايا أخرى للنظر. واشتغالهما على التعموش والتهميل والتعقيب. يولد أجوبة أخرى بقدر ما يولد أسئلة أخرى. وربما كان سؤال الناقد والمفكر كجوابه. لا يستقيمان اليوم بغير النظر في شغل الرواية والروائي. بيد أن هذين يفصلان أيضا شمالي ووطانة ناقد أو مفكر. لذلك يصعدان بالدعوة: اقرأوا رواياتنا حتى نفشي - وربما يصحح - سؤالكم وجوابكم. كفى

تعالها ورطانة.

لقد أمضى واحدنا أكثر من عشرين ألف ساعة خلال سبع سنوات وهو يقرأ ويفكر ويخيل ويكتب، حتى أنه رواية في أكثر من ألفين وأربعمائة صفحة تكابد السؤال/ الأسئلة والجواب/ الأجوبة في التنهضة وهي السقوط، ويستعزز تخطيكم (مدارات الشرق) الآن كما خاطبتكم (مدن الملح) أو (التحولات) أو (الوياء) أو (مجنون الحكم) أو روايات سابقة ولاحتة. هي الرواية حياة، والتنهضة مثل السقوط. يتوهمان ها هنا، في الحياة، ولا بد للدراسة ها هنا - وربما في غير ذلك أيضا - من الرواية، كما أنه لا بد في مطلق الأحوال للرواية من الدراسة.



الرؤية السياسية والتشكيل الفني

في أدب «رشاد أبو شاور»

القصص والروائي

١٩٧٠ - ١٩٩٩

٥. إبراهيم خليل*

١- استأثرت قصص رشاد أبو شاور، منذ البداية، باهتمامات الباحثين والنقاد والدارسين. ويكفي أن نذكر منهم بدر الدين عروكي (١٩٧١)، وعالم عمران (١٩٧٤)، ويوسف اليوسف (١٩٧٥)، وسحيان سواح (١٩٧٧)، ومزيد السحش (١٩٨٠)، ومحسن الطباطبائي (١٩٨٠)، ومحمد بن رجب (١٩٨٩)، وخميس خميس (١٩٩٠)، وميلاج عبدالله (١٩٩٠)، وعبدالرحمن محمد الربيعي (١٩٩٠)، ومحمود الزيماري (١٩٩٠)، وسبزي حاضف (١٩٩٠)، وجميرا إبراهيم جعفر (١٩٩٦)، وشخصي الذي صرني (١٩٩٦)، وزياد أبو لبن (١٩٩٥)، ونزيه أبو نضال (١٩٩٥)، وإبراهيم من لا يسبح هنا الشجالات بعدد أسمائهم، وذكر عراسانهم ومقالاتهم

ولا يستغربين القارئ مثل هذا الاهتمام بقصصه القصيرة، أو رواياته، أو كتاباته الأدبية الأخرى التي توجّه فيها للأطفال.

هالكاتب الذي ولد في حكرين، من أعمال محافظة الخليل سنة ١٩٤٢، كرس جهوده للعمل، والتضال الفلسطيني منذ العام ١٩٦٨. وقد نفسه جندياً مطعوماً من جنود الثورة المسلحة التي انطلقت شاراتها الأولى عام ١٩٦٥.

وانتسب لأحدى الفصائل التي أخذت على عاتقها طوًى حرب التحرير لإتقاذ الأرض والإنسان، من كل ما لحق به من تشريد وإذلال وهوان، وتقلب بسبب ذلك من مطبم «التويعية» إلى دمشق، في بيروت، وتونس، قبل أن ينتهي به المقام في صكان، واشترك في التصدي للعمليات التي شنت ضد الكفاح الفلسطيني المسلح، بما في ذلك الاجتياح الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢، ولم يؤثر حركانه من الاستقرار في مكان معين على

* استاذ قسم اللغة العربية - كلية الآداب - الجامعة الأردنية

تجربته الإبداعية، فحافظ طوال السنوات الممتدة من العام ١٩٦٨ حتى العام ١٩٩٨، على جذوة نشاطه الإبداعي- وشغفه عطائه الأدبي.

فمنذ عام ١٩٧٠ أولى مجموعاته القصصية «ذكرى الأيام الماضية» بعد أن كان قد نشر معظم قصصها في مجلة «الأدباء البهريّة» ثم تولّت أعماله قصصت روايته الأولى «أيام الحب والموت» ١٩٧٣، ومجموعة «بيت الخضر ذو سقف قرمدي» ١٩٧٤، ورواية «الكاء» على صدر الحبيب» ١٩٧٤، ومجموعة «الأشجار لا تموت على الدفاتر» ١٩٧٥، و«مهر البراري» ١٩٧٧، ورواية «المشاق» ١٩٧٧، ومجموعة «بيتًا من أجل ذكرى مريم» ١٩٨١، ورواية «الرب لم يشرح في اليوم السابع» ١٩٨٦، ومجموعة قصص عن الانتفاضة - حكايات الناس والحجارة» ١٩٨٩، ثم «الصعك في آخر الليل» ١٩٩٠، ورواية «شبابك زيب» ١٩٩٤، وصدر له كتاب يضم شهادته الذاتية عما حدث في بيروت ١٩٨٢ بعنوان «أد يا بيروت» ١٩٨٢، وكتب أعمالاً مسرحية صدرت منها: «الغريب والغريب» ١٩٨٤، وقصصاً للأطفال صدرت منها: «عطر الياسمين» ١٩٧٩، و«أرض الفصل» ١٩٨٠، و«السلام الحسن الأبيض» ١٩٨٠^(١)، أما أعماله القصصية القصيرة فقد صدرت في كتاب جامع بيروت ١٩٨٢، إلا أن هذه الطبعة لم يتح لها التوزيع بسبب الاجتياح الإسرائيلي. وخارج «مكتوباً من لبنان» طبعّت الهيئة المصرية العامة للكتاب طباعة الأعمال الكاملة بعد تأخير استمر نحو ثمانية أعوام. ويأتي صدور الأعمال القصصية لرشاد أبو شاور في سلسلة الأعمال الكاملة لكتاب القصة البارزين إشارة دالة على المكانة الكبيرة التي يحتلها هذا الكاتب بين كتاب القصة في الوطن العربي^(٢).

وهذا العطاء الخصيب المتنوع، الموسول، ينطلقه طاسم مشترك وهو الكتابة من القضية الفلسطينية من الداخل، وربما كان هذا من أبرز الدوافع التي جعلت التقاد والدارسين يهتمون بأعماله القصصية، والروائية خاصة. فيتناولونها بالتحليل، حيناً، والتقديم والقدح في أحيان أخرى^(٣).

وهي هذا البحث لن نتناول ما كتبه رشاد من قصص للأطفال. وإن نشأ عند مسرحية «الغريب والسلطان» أو شهادته الذاتية «أد يا بيروت» ولا كتابه الثوري «ثورة في عصر القروء» ١٩٨١، وإنما نتوقف عند قصصه القصيرة فننتج القصص والروائي من البداية ١٩٧٠ إلى آخر مجموعة قصصية أصدرها وهي «الصعك في آخر الليل» وآخر رواية وهي «شبابك زيب» ١٩٩٤، وبعدها من هذا التبع أن نستكشف في نظرية تحليلية تعتمد المنظورين: الدلالي والشكلي، ملامح التطور التي تعبر عنها هذه القصص. وهاتيك

الروايات، وارتباطها العميق والمعمق بالشعب الفلسطيني، على وفق سيرورتها، وأطرافها في منطقتها التاريخية، بدءاً بنكبة ١٩٤٨ وانتهاء بانتكاسة عام ١٩٤٨.

٢-١. ذكرى الأيام الماضية، ١٩٤٠،

تمثل مجموعة وشاهد الأولى «ذكرى الأيام الماضية» تصويراً لنمطاً قسرية وأدبية، مستمدة من اثر حزيران ١٩٦٧ وما قبله، وشيئاً من الانتفاخ على تجربة المقاومة التي انبثقت من ظلمة النكسة، ومن ليل الهزيمة الطويل.

قسي قصة «بنايات عتيقة»^(١) يعود بنا الكاتب إلى مخيم «التويزة»، وشكوى الرجال فيه من عدم وجود السلاح الذي يمكنهم من المشاركة في الدفاع عن الوطن، والتطلي عن دور المتفرج الذي لا فاعلية لديه. وفي أثناء الانتظار، يشاهد الكاتب سيارة عسكرية ببعض البنايات العتيقة، المستعمدة في الحرب العالمية الأولى، يصفي الرجال للعداء. يهتلون لظهور يسمعونهم عن تقدم السوريين في الجبهة، وإسقاط خمس طائرات معادية، فون أن تكون لديهم أي فكرة عن مجريات القتال على الأرض. حتى إن بعضهم يقول: «سمعت من بعض اليهود أن القدس ستمت بايدي الإسرائيليين». وهذا يجري فيما يحاول بعضهم الآخر أن يدير أسوأ أسوأ الشؤنة الشؤنة، في رأي الراوي لا يحسنون إلا الهرب»^(٢).

وفي قصة أخرى مؤمن الكاتب، يلاقي سائق سيارة المرسيدس العمومي نهايته الحتمية. وهو يحاول الإسراع نحو الضفة الشرقية للقدس، على الرغم من أنه لم يقدم العون لأحد من أهالي البلد، وامتنع عن نقل الراغبين في النزوح. مستخدماً سيارته لنقل أسرته وأولاده، إلا أن هذا الهدف لا يتحقق بسبب الغارة على السيارة، فقد تحولت إلى كتلة فائقة، وابتعدت خطاء عن الوصول إلى الجسر، فلم يملك إلا الرجوع غروباً^(٣).

أما قصة «ذكرى الأيام الماضية»، فيحاول فيها الكاتب المزج بين الحظتين، إحداهما عن النكسة عام ١٩٦٧، والأخرى عن الأحداث التي وقعت عام ١٩٤٨، وأدت إلى سقوط الحرية بعد أن بقي «أبو علي» الشهادة تاركة زوجته «أم علي» لتقيم في مخيم «جبالها»، بعد اللجوء. أما علي، ابنه، فقد اشترى - منكمما اشترى أبوه من قبل - يدوية لأنه سيحتاج إليها ذات يوم^(٤).

وهكذا فابو علي الذي استشهد في فلسطين يشترك عبد التحرير على أبنائه، وأحفاده، فالتمثال متصل والكفاح مستمر.

أما بقية قصص المجموعة فتتناول نماذج أخرى. فهي «المصافير» لتعريف على مناضل ينظر عودة الرهائي، وهو يحلم بأن يذهب المصفور، الذي جمع رفاقه غربي النهر^(١).

وفي قصة «الرجال» نجد نماذج مناضلة: أبو جابر الذي يقضي أثر صمعه - الذي أعده الإنجليز قبل عام ١٩١٨ - وأبو عاكف، الذي ترك عمله في الكويت لمتحق برجال المقاومة، من الشمس لتعسي مهريا بعد الآن، وأن أقدم لكم بعض المناشير لا يربح سميري، لقد صممت على العودة للعمل معهم هناك^(٢).

أما «أبو عربي» فهو مع كل عملية يقفها ضد المحتلين ولادة جديدة^(٣). وفي قصته «الشباب فلسطينية»^(٤) نقف على نموذجين: نموذج من الجيل السابق الذي يفضل التزوج على الصمود خشية العار، ونموذج من الجيل الجديد الذي ينخرط في مقاومة الأعداء، والتخطيط للأعمال الفدائية. ويمثله «أبو عربي» ومجموعة أخرى من الشباب فتبصرهم إحدى النساء وهم يتجهون بأسلحتهم مصوب المسفة القوية من النهر، فلا تملك إلا أن ترفع عيونها بالفرح والفرح. وعندما تعبر الرجل الصبور بما رأت تحاول أن يذهبهم^(٥).

وتتكرر هذه النماذج في قصة «تكريت حورية»^(٦) و«شجرة القريب»^(٧) و«الصوت والصدى»^(٨) و«القصص» - بالتحديد - تعود بما إلى الزمن اللاحق بنكسة حزيران ميلادية، فيسقط الكاتب الضوء على ما حدث، وعلى الداعيات الأثر الذي تركته الهزيمة في النفوس، ورغبة الكثير من الأشخاص في نحو آثار الهزيمة، بالشرب على حمل السلاح، والاشتراك في عمليات فدائية ضد الاحتلال، وهو يختار هذه النماذج بدقة، ويسلط الضوء على لحظات قصيرة منفصلة، من حياة الشخصيات، معتمدا - في أغلب القصص - على الحوار الداخلي، واللعب بالضمائر المتعددة التي يستد إليها «الحكماء»

١-٣. بيت الأخضر ذو سقف قرميدي (١٩٧١)

أما المجموعة الثانية بيت الأخضر ذو سقف قرميدي، ١٩٧١^(٩) فإنها ما يحده فيها القارئ أن الكاتب ابتعد عن طرح أفكاره طرعا مباشرا، وجنح إلى الشعرية في السرد، والوصف، فمن، في القصة الأولى - التي تحمل المجموعة عنوانها، إزاء مثقلين يحب كل منهما الآخر، ويهلون هيرسمان بيتا الأخضر الجدران، قرميدي المظهر، ثم يكتبان - تحت الرسم - هذا بيت حسن وزينب. وما أن يشعر القارئ بأن الحياة تصفو للطفلين حتى

يسمع صوت مزيج يخلق الضياء، إنها الحرب إذن^(١١٠). ويتكرر صفاء الطفلين. ويعودان بأقصى ما لديهما من سرعة، وفؤاد، لكن القذيفة كانت أسرع منهما ويخرج رأسهما، ثم استقرا متجاورين، كلما مثل بورتقالتين ذابنتين لهما التمتع بالأشجار، شالوت التلاوين وطارت ورقة مرسوم عليها بيت أخضر ذو سقف قرميدي^(١١١).

وتتجلى هذه اللوحة الشاعرية في قصة «ولادة» فالشخص الذي تدور حوله القصة ينظر طملاً، وهذا الطفل ثمره حب عميق، ربط بين الزوجة والزوج، على الرغم من الاعتراض الذي أبداه ذووها. وما ينظران، وهو يتم بمفارقة المنزل للقيام بعملية فدائية «يرتدي ملابس، يحضن وجهها برأسته، يخرج، حين أعود في العرة القادمة يكون لنا طفل أو طفلة»^(١١٢). وتنتهي القصة بالتمسك «بالمنازل المنجى نحو الوطن للأطفال والناس».

ويزداد تنوع الأداء في قصص أبو شاور، وتتمدد رؤيته الشخصية لتستوعب بعض هموم الإنسان. ففي قصة «الشجرة»^(١١٣) نجد الكاتب يتخلى عن الشخصية بمفهومها التقليدي. ومن الحدث بمفهومه المعروف أيضاً، ويغترب بالقصة من الخطوط أو لنقل: القصيدة الشعرية. ويتجاوز السطور لتصل بين خليج تونس، وفشام، وجبال السلط في الأردن، والذي يصل بين هذه الأماكن جميعاً هو أنها كتب إسفيدسي وجه المدون، أمريكيا كان أم صهيونياً، بالإنعام أو بالانكسار. أو بأي شيء. فالأوراق تغل طعناً، والمصافير تزفوق على الأصصان^(١١٤). وفي قصة «حالة حب» تتداخل الوقائع بالأحلام، والرؤى، ويتحول السرد القصصي إلى أبيات شعرية مقبسة، والحوار يتكونا بحوار علة وعشيرة، والمكان مزيج من شذات المدن: أريحا ودمشق والقاهرة وعمان، وسريلانكا، والإسماعيلية، وبحر البحر، وأما السارد - في القصة - فهو عبدالله نارة، وهو الكاتب نارة أخرى^(١١٥). وهي «منشور سرى للقراءة»^(١١٦) نجد الكاتب يلجأ إلى تقطيع القصة، وتقسيمها في مقاطع، يتخذ لكل مقطع منها عنواناً فرعياً، نحو: «حدث في إسبانيا» و«دعاء» و«الطروف» وأسماء الفلسطينيين الحسنة، و«إعلان» وأشياء على الهامش. وهذه العناصر - بطبيعة الحال - جعلت من القصة عملاً متميزاً فيه عناصر شتى ومناظر عدة، بعضها يعود بالقارئ إلى ثورة عام ١٩٣٩. وبعضها يرجع به إلى زمن كتابة القصة. وقد تكون هذه المحاولات التي بذلها رشاد أبو شاور لعمل القصة قصة جديدة، شكلاً ومضموناً، قد أظنعت في إضفاء بعض التشويق على أسلوبه السريدي. غير أن القصة - مع ذلك - ظلت تعاني من بعض الشغائر^(١١٧) التي عبرت عن أحدها قصيدة

البياتي المتفحمة في القصة^(١٣٠).

ونتكرر الأجواء التاريخية التي تعود بنا إلى ما قبل عام 1914 في قصة «عازف الأرغول». وهذه القصة تختلف عن سائر قصص المجموعة من حيث إن المؤلف يستخدم فيها الكثير من الأغاني، والزغاريد الشعبية، ويعزج فيها بين العامية المحكية، واللغة الفصحى. مزجا لم يلقه جبرا إليه جيدا في مقائلته عن «حكايات الناس والحجارة»^(١٣١). فظاهرة استخدام العامية في قصصه سبقت هذه المجموعة. ويأتي استخدامه للعامية في الحوار خاصة، ملقنا للأنبياء، فالحكاية عن المختار الذي يريد أن يزوج ابنته من موطئا، التي تكوهم، تنهي بزواج عبدالله من موطئا، وصور العروسان طيهما المشترك: استعادة الأرض التي استولى عليها المختار بدعم من الإنجليز، وبناء بيت جديد على قطعة الأرض^(١٣٢). ومثل هذا يزاد وضوحا باستخدام الكلمات العامية التي تصف المختار بدقة، وتبرر عن المستوى الثقافي للشخص، وهم من عامة الناس، ومن الفلاحين المسحوقين.

وهي هذه المجموعة قصة أخرى تشد عن قصة القصص، شذوا ملقنا، وهي «ثلاث قصص»^(١٣٣) التي تنفرد بالتوجه إلى المدينة بدلا من «القرية»، أو «المخيم»، أو «القاعدة»، وهو... هنا. يتحدث عن مدينة مشهورة، لكنها استولت، واتسعت، بسبب الأقارب الذين جاؤوا إليها، واستقروا فيها، غريا من التوباء، ويونها تملتي قمع الجبال، وهي منقسمة إلى مدينة ثرية، وأخرى فقيرة، ولثانها ربح الثماسين في الظروف، فيمتلن جوها بالخيار الكيف، الطلق، الذي يفتحهم البيوت من قلوب الأبواب، وشقوق الشبابيك.

وهي القصة الثانية يحور الكاتب جنديا يتساءل، «لم نسرح الطائرات الإسرائيلية ونسرح في السماء، ولا نجد من يتصدى لها؟» ملقها من تساؤله هذا إلى التفكير في معنى الآية «والسما والطارق»^(١٣٤)، وهي القصة الثالثة، «المقهى» مجموعة صغيرة من المثقفين تتحدث عن أحزانها الخاصة. وهمومها، متمثلة في الحصول على المال، وكتابة أعمال مسرحية جديدة^(١٣٥)، وتبدو هذه القصة أجرا مما سبقها من قصص في انتقاد العمل الفلسطيني، وهذا يلقي الضوء على ما هو مشترك بين قصصه، ورواياته، لا سيما رواية «البكاء على صدر الحبيب»^(١٣٦) التي جلبت له مناعب كثيرة.

١-١. الأشجار لا تنمو على الدفاتر

ويبدو أن الشاعر أحمد دحبور كان معنا في قوله: إن المجموعة «الأشجار لا تنمو

على البغلة،^(١٧٧) تمثل نقلة كبيرة في مشروع رشاد التخصصي^(١٧٨)، فالقصة الأولى، على الرغم من بساطتها، وعالمها الطفولي، تمثل اتجاه الكتاب نحو استخدام الرموز. ولم يكن قد لجأ إلى ذلك من قبل. أما هي القصة «التي ماتت عند قمة الجبل»^(١٧٩)، واختيال أبي الطيب المتنبّي^(١٨٠)، وقصة «عكا والإمبراطور»^(١٨١) فهي تمثل توجهها الجديدة آخر في قصصه. وهذا التوجه يميز عن نفسه بالعودة إلى التراث التاريخي، واختيار علاج مضمّنة فيه. وإعادة كتابتها بطريقة جديدة نكسرنا بطريقة الكتاب السوري زكريا ناصر في الاتكاء على النماذج التاريخية، واستخدام الأساطير. فهي قصة «التي ماتت عند قمة الجبل» نجد المؤلف يرمز بحلال الدين شاه للقائد الذي لا يستسلم، ويرفض الهزيمة. مثمنا يرفض الخيانة، مفضلا الموت على كل التناشيين التي يمد بها المحتلون صلبين بالمفول. لذا يخاطب جنده - وهم فئة قليلة قياسا للمتطاعين، والمتعاونين المستسلمين - بقوله: «ليس أنا من يستسلم، وليس أنا من يستسلم سلاحه، إن حواركم تنطرونكم»^(١٨٢). والفكرة نفسها تتكرر في قصة «اختيال أبي الطيب المتنبّي».

فالعصاة التي قتلت مالا لكي تقتل الشاعر الفارس تزد أن تنكب من الأمر بسرعة، ودون (شوشرة) تكن أبا الطيب، وهو عائد من جرحان إلى الكوفة. يتسدى العثمانيين. ويمتثل سبله القاطع. فهو - بخبرة واسعة - لم يورس) مع أن جواده قاتل على مسابقة الريح^(١٨٣). أي أن الكاتب أفاد من النموذج التاريخي هي تأكيد فكرة التعدي، ورفض الإنعاز. ورفض الحياة نفسها إذا كان الإذلال لها.

أما هي القصة «عكا والإمبراطور» فقد عدل عن فكرة النموذج الرمز إلى المدينة، فعكا هي التي تمثل المسمود، وترفض الإنعاز، ولهذا نجد نابليون يخاطب المدينة، في بداية القصة، قائلا: «لم هذه الأسوار أيتها المدينة المحلونة؟ كل أسوار العالم لا تستطيع أن تصمد أمام الإمبراطور»^(١٨٤). وعندما يستعصي عليه أسوارها، وتستنزفه مقاومة سكانها، وفادتها، يأمر بإحراقها. «بالهيران سوف نطل نشعل حتى تتحول إلى رماد»^(١٨٥). ويتغلب السكان على الهيران، ويسدون ظلالع المهاجمين مرارا، فيصيب اليأس العدو، ويقترحون على الإمبراطور أن يفتح مينا أخرى «فهذه المدينة لا تستحق منا مذبحة واحدة». ويصر الإمبراطور بهذا الرأي. ويتعد عن أسوار المدينة طامعا في احتلال مدن أخرى^(١٨٦).

وهذه القصة - مثمنا نلاحظ - تندرج إلى جانب القصتين الأولىين فيها يعرف بإعادة كتابة التاريخ، والكتابة - هنا - ليست غاية في ذاتها، بقدر ما هي توظيف له، أي للتاريخ.

وإعادة سياحته، مع إبقاء الكثير من التأويل، والتفسير الذي يجعل من الحكاية رمزية، تميز عن الحاضر مثلما تميز عن الماضي، وقصص «أبو شاور» الثلاث تظل من الاستفلاق الذي يميز الكثير من القصص ذات المنحى التاريخي، فحرصه على أن يكون كتابها جماهيرية، بتكثف القراء، ويصلح وعيهم السياسي، والتطابي، يمنعه من أن يصوغ التاريخ صياغة مفرطة في الرمزية، بحيث يستعصي فهم النص إلا على من كان وعيه بقلوب وعي الكاتب نفسه، فهو يكتب عن الناس، وعن مشكلاتهم اليومية، والمصيرية، من الداخل وليس من خارج، والكتابة من الداخل تتأبى على الغموض، وترفض الاستفلاق، ولا تستسلم لأوهام التجريب.

٥-١. مهر البراري (١٩٧٧)

وفي مهر البراري، ١٩٧٧، يعود رشاد ثانية إلى الماضي، ولكنه في هذه القصص يتوقف عند ظروف التنكس، والاستيطان اليهودي في فلسطين، وحرب عام ١٩٤٨، وكأنه يريد أن يسهل في كتابة التاريخ، على نحو مغاير لطريقة المؤرخ، الذي يذكر الحوادث بعيد تام، دون تخييل، أو خروج عن الواقع الزمني.

في قصة «الجنة المارة»^(١٠)، وفي الصورة، على شخصية (الحاج يعقوب) الذي عرف بشوّه تجاه الفلاحين، وتهمه في شراء الأراضي، وصلاته المشبوهة بالمهاجرين اليهود الذين أنشأوا لهم مستوطنة على مقربة من القرية، فما كان من «محمود الحوائش» إلا أن استغل خنجره، وقتله، وانتزع سلاحه، ووارى جثته، ملتصقا ببنائز غزالة ورقيقه، وهما ضالين.

وتعود بنا قصة «الأجداد» إلى حرب عام ١٩٤٨ عندما سقطت إحدى القرى، فالتجأ سكانها إلى قرية أخرى^(١١)، لكن الكاتب لا يكتفي بالتوقف، إزاء النتيجة المأساوية، وإنما يعود بذكرياته للوزراء، ليستعرض الحدث، بالتفصيل، من خلال التركيز على شخصية «مرشد طويان» الذي هدف بالأهالي قاتلا: «طاب الموت يا شباب، فيتمكن الشباب بعد ذلك - من سد الهجمات، واحدة بعد الأخرى، غير أن الطائرات والمباريات، ثم غزو أيديهم من السلاح الجديد، جعل محمودا يقترح الرحيل عن القرية إلى «بيت جبرين» فما كان من الشيخ مرشد إلا أن رفض الفكرة^(١٢) مؤثرا الاستشهاد على عراق القرب الذي أحيا^(١٣).

ويتكرر الأمر مع الابن، فعندما تسوء الظروف، واضطره للفرار إلى «أريحا» يرفض

الرجل ليظل قريباً من بلدته الأصلية. يسم الهواء النقي القادم من هاتيك الناحية. ويزي الكاتب - في هذه المجموعة - يلج إلحاحاً شديداً على موضوع الرحيل، فهو يكره التزوج كرهًا شديداً، وما من قصة إلا وتشير إلى ذلك، سواء على لسان الشخوص، أو نتيجة المواقف الوخيمة التي تتمحور عنها فكرة الرحيل دائماً. وهذا واضح جداً في قصص: «مملوح الكهفين» و«غريب في المدينة»^(١٢٧) حيث يوسف - المقيم في الجنوب اللبناني - «حزين، ويكره الموت، ويكره الطلقات الإسرائيلية، والآلاف الأشياء الرديئة»^(١٢٨). فما الذي أفاده الرحيل من «أربعاء» وهو «يراجع الموت عشرات المرات»^(١٢٩). ومع ذلك فإن مواجهة الموت - عند يوسف - أمون، آتة موقد من الشغل غرباً في مدينة لا يعرفه فيها أحد...^(١٣٠) على أن الرحيل، إذا كان بهدف الشرب، والقتال، فامر يؤثره الكاتب، وتأثره شخصوه، ففي قصة «هديل الجبل»^(١٣١) نجد بطل القصة هائلاً بإقامته في الأحراش، على نحو ما وجدنا يوسف في قصة «غريب في المدينة» فهو يخاطب حبيبته قائلاً: «انظري حولك، هذه الطبيعة مدعشة، إنها الآن معسكر، قبل أن تأتي كانت مجرد طبيعة جميلة مهملة، مبهورة. لقد حنرنا العنصر، وأخرجنا الماء، ونأخينا مع الطيور. ذات يوم ستكون هذه الأمكنة حقائق للشعاق»^(١٣٢).

ومن قصص هذه المجموعة ليظهر قصة «مهر الهروي» بأجواء تختلف عن أجواء القصص الأخرى، ففيها يبدو الكاتب وكأنه يرد - بنفسه هذه - على قصة أخرى لتركها تأمر. عنوانها: «التميز في اليوم المأسر» فصاحبها في القصة بشري مهراً برأ بشم يفس. وبعد أن يسططه للبيت، وتراء المزارع، نقول له: إن هذا المهسر مصري، أصيل، لا يتدر بشم، فهو عابها بأنه سوف يستعمله في الحرث والدرس، وأن هذا يحتاج منه إلى ترويض سيظل صيدا لبطنة أهل، لكنني سأجوعه، بعدئذ أطعمه القمح المجروش، المبلل بالماء، ثم أجوعه، وأطعمه الثمير، ثم أجوعه وأطعمه التبن، ثم أضع «البر» على منكبهم المزعزين، وأحمله يمر سكة المحاراة»^(١٣٣) غير أن الريح لم تجر بما تشتهي سنن هذا المزارع، فما أن تثنى الحصان أن يظل براسه من الهلب، حتى انطلق كالسهم، ولم يستطع الرجل رده، وأسقط في يده، بعد أن تخلص من جواده الهزيل السابق.

وهذه القصة تمت بنسب واضح إلى قصة سابقة، وهي قصة «الذي مات عند قمة الجبل»، والقصة «سكا والامبراطور» من حيث إنها جميعاً قصص تمجد القوة، وتدعو إلى عدم الإنطان، وهي تتفق مع القصة «الأشجار لا تنمو على الدخائر» من حيث إنها

تتوصل بالرمز للتعبير عن الفكرة، وتشترك مع قصص أبي شاور الأخرى من حيث إنها دعوى واضحة، وجريئة، إلى كتابة قصصية مفتوحة لمعايير القارئ، وتحسب المطلق حينها جيداً.

٦-١. بيتزا من أجل ذكرى مريم (١٩٨١)

وأما مجموعته «بيتزا من أجل ذكرى مريم»^{١٢٢} فهي التضح مجموعاته القصصية. وتعد القصة التي تحمل المجموعة اسمها قصة جديدة، وتمثل نقلة في المنهج الفني لدى الكاتب^{١٢٣}. فمن خلال الحديث عن مريم المتوفاة، ومن خلال البوح الذي يعبر من خلاله البطل عن مأساته التي خلفت في جسمه علة مستديمة، ظن الأطباء أنها فرحة في العمد، أو النولون، وهي.. في حقيقة الأمر.. علة سيبتها وهاد مريم التي قتلت وفي أحشائها طفلة المنتظر، ويخفي حياته منتظراً، وعندما يدلف إلى أحد المطاعم يطلب البيتزا له ولها، وعندما يسأله التاجر: إن كان ينظر أحداً، يخبره أنه ينظرها منذ سبع سنوات، بل من عشر... وربما قصى المسرلة في الانتظار... وكل ما يشناه هو: «أن تأتي رصاصاً طائشة، أو مقبوبة، في يدي، أو في الجنوب، وتطرقني، وتأخذني هناك... إلى جيلنا... قرب الخيم في العزل...»^{١٢٤}. وهو، في بحثه، وانظروا، يتذكر الماضي، يتذكر أيام حامد الذي حمل الهندية والتحق بالشيخ عز الدين.

ويستيقظ من شططه، وذكرياته، فإذا هو يسأل، والاهلة تعقد أسنانه، ألم تات مريماء ويجهه أحدهم: بلى، حانت، وانتظرك... ثم ذهبت!^{١٢٥} ولتحقق أميته، وتليه رصاصاً طائشة، وتضج جداً لمرضة: «الرصاص يطرقني، ويثقب جسدي، وانفام الأرقول تطرح من بني، وتطابير في الفضاء الزماني»^{١٢٦}. وانضجها في «بيتزا من أجل ذكرى مريم» كأيرون، ولا تقتصر التضمية على الناس، بل تخططهم إلى الحمام الذي يتعرض للرصاص الأعداء الطائش.

٧-١. حكايات الناس والحجارة (١٩٨٩)

وإذا تعاوننا الأعمال القصصية التي جمعها المؤلف في مجلده الأول، إلى مجموعة «حكايات الناس والحجارة» (١٩٨٩) وجدناه يشرح طريقته في الكتابة شرحاً واضحاً، لا يحتمل التأويل، فهو «فلم في يد شعبه» والقصص التي يكتبها ليس هو من يؤلفها بل

الناس، وإنما يقتصر دوره على إعادة المصالحة^(١٩٩)، لذا لا تعجب إذا وجدنا لفته هي هذه القصص هي الكلام اليومي، الذي يخبري على السنة عامة الناس من كبار أو صغار، ومن رجال أو نساء. وهذا المظهر الأسلوبى، الذي استحوذ على اهتمام جبرا إبراهيم جبرا، في هذه لهذه القصص، ليس جديداً، وإن بدا أنه هو المظهر المثلث للظفر. ففي قصة «عليهم»^(٢٠٠)، وهي أولى قصص المجموعة، نجد أم حسن تقول لزيتب: «عليهم يا زيتب، عليهم... انتقمى لجوزك... اللي هي السجن بين أيديهم... عليهم يا أم علي... عنتشان روح الشهيد أبو علي اللي قتله وهو راجع لأرضه وداره»^(٢٠١).

وفي القصة الثانية مثيرة نجد الحوار بين امرأة، وضابط إسرائيلي حول هذا النوع من البطول، فهو لا يعرفه، لأنه غريب عن البلاد، يترفض شو جليت ها الأرض، ويقولوا إنها ارتكبو^(٢٠٢)، وفي قصة بعنوان «ارحلوا»^(٢٠٣) نجد الحوار ينتهي إلى حل مرض بالقسمية للعراق، بيداً إياكو ترحلوا، لازم ترحلوا... إذا بدكو ترحلوا وترجعونا وغير هيك، ما فيش حل لهذا...».

أما شخصيات القصص فهي منتزعة من «اليوم، الانتفاضة اليومية» قتل صغير بسالة الإسرائيليون عن علمه رمى الحجرة بيداهم على أخيه مجدى، وعندما بداهم العمود المنزل، ويسألون من المدمج (مجدى) يعرفون أنه قتل لا يبالغ الكثرة من صمرا^(٢٠٤)، وفي قصة «الوطني»^(٢٠٥) يوقنا المؤلف على نموذج «الضام» الذي رفض بيع اللحوم غير المعلبة، ولا سيما لحوم الخراف المستوردة من مزرعة شاور^(٢٠٦)، وفي القصة «الولادة»، يعرفنا على نموذج آخر أغرزه الانتفاضة، وهو ممرضة تضع الحجرة في أسرة العواليد العدد^(٢٠٧).

ويبرز في المجموعة سعي الكاتب إلى إيجاد كناية قصصية لتعدد السرد الكثيف، وهو أمر كان قد ظهر في مجموعته الأولى: «تكرى الأيام الماضية» ولا سيما في قصته «المصافير» التي تمحوا إليها في السابق، وفي «حكايات الناس والحجارة» نجد قصصاً متكاملة جداً، منها قصته «ارحلوا» و «المعلم» و «الوطني» و «الإعدام» و «الفيلسوف» وغيرها، ويتعمق هذا الاتجاه في مجموعة «أبو شاور» الأخيرة، الضحك في آخر الليل، ١٩٩٠.

١- الضحك في آخر الليل (١٩٩٠)

وقد لفتت هذه الظاهرة عدداً من الدارسين، منهم: شمس الدين موسى^(٢٠٨) (١٩٩٠).

وصبري حافطاً^(٣٨) (١٩٩٠) ومحمود الرماوي^(٣٩) (١٩٩٠) وعبد الرحمن الربيعي^(٤٠) (١٩٩٠)، وسلاح عبدالقادر^(٤١) (١٩٩٠) وحسن حديد^(٤٢) (١٩٩٠) فهي القصة، الباسمين الأزرق^(٤٣) مثال للسرد الكثيف الذي يهتم فيه الكاتب الكلمة الشعرية للتعبير عن مواقف، تختصر الزمان والمكان. أما الحدث فيبدو شاملاً عادياً بسيطاً كأي شيء عادي يحدث للإنسان في حياته اليومية. وأما القصة، العجائب^(٤٤) فيجمع فيها الكاتب ثلاثة مشاهد قصيرة جداً تُلَفّ في مجموعها حدثاً بسيطاً لا يختلف عن أي حدث عادي، وقصة «ببسي»^(٤٥) هي الأخرى تصور مشهداً قصيراً يقع في أحد المسجون، وهذا ينسحب على قصص أخرى منها القصة «الكبس الأسود»^(٤٦) التي تصور بكلمات موجزة رجلاً يظيل التعديل في الوجوه حتى تدفع عتاداً^(٤٧). والصحيح أن معظم القصص - هي هذه المجموعة - تعتمد هذا اللون من السرد المكثف، إلا قصة «الحكاية الحقيقية عن الولد الذي رفض أن...»^(٤٨) فهي القصة الوحيدة التي يعتمد فيها السرد، ويطول بحيث يستوعب أحداثاً قصية في الزمان - قصية في المكان.

ونحن لا نعلم ما يقوله الراوي من أن القصة قصة حقيقية، وواقعية، وأنه يرواها لنا يكشف عن خلفها الأسرة التي أفضته على أسوارها، والأم التي أخبرته بحكاياتها، ولا نعلم أن يذكر الكاتب اسمه وأنه هو الراوي، كما يشاء الراوي، نعم. الكاتب الذي قرأ له، بعضكم، والذي سمع به بعضكم، ولم يقرأ له، بسبب سوء توزيع الكتب في الوطن العربي^(٤٩). فكل هذه المقدمات والمباراة، تريد إيهامنا بأن ما يذكره المؤلف في القصة، لا علاقة له بالتخييل السردية، وأن دور الراوي لا يتعدى نقل الحديث بنوع من التلميح التي تقارب الفن. أما الاستطرادات التي أقمها الراوي في القصة، مثل الحديث عن القيد الذي أعطيه لعب الضيوف بمفاتيحه، فهو - أيضاً - لا يبدو أن يكون وسيلة يلجأ إليها الكاتب لإقناعنا بصحة ما يروي، وأما كلامه عن الأرجيلة، فهو - أيضاً - من باب التلطيح، لأنه يريد للقصة المسير في غير اتجاه، وأن يجعل سرده القصص على محمل التبار النطسي المتقطع الذي يتروى بين ماضي غير، وحاضر آني ومستقبل آت. وعلى هذا النحو نترك مرادف من ذكر المثلث، والصديق القديم (....) الذي لا يذكر لنا اسمه، وكأنه تراجع عما اعتزمه من إنشاء الأسوار، وإعلان المخطوء. ويذكر الرحيل عن بيروت في إشارة صريحة إلى علاقة الكاتب بالراوي، والتعلق منه، وتماهيته فيه. وقد مرز هذا كله، وفواء ذكر الجلبة التي ولد فيها الراوي، وهي قرية حكرين، التي ولد فيها القاص، في مقابل هذه الإشارات يكشف لنا الراوي عن العواطف

الداخلية والنفسية، من محدثه (محمود) فهو مثقف، دانا، واثق، والمثقفون، لسنا المقاييس، وهو - أي محمود - يقدر «معتجوبي» أكثر من كتاب مبدعين آخرين^{١٣٧}. الأمر الذي يعني تعاطي الراوي في صديقه، حقيقة لا مجازاً، فالأشكال - الروائي ومحمود - يختلفان في الظاهر، ولكنهما شخصية واحدة في الباطن.

على أن الحكاية التي مهد لها المؤلف كل هاتيك المقدمات، والإشارات لبدأ بإعلان محمود أن زوجته حامل، منذ أحد عشر شهراً، وكأنها، هو وزوجته، بطلان - في أول الأمر - أن ثمة خطأ في الحساب^{١٣٨}، أو أن الحمل قد يكون كافياً، إلا أن حركة الجنين تؤكد للزوجين بطلان هذا الحزن. ويؤكد لهما أحد الأطباء، بعد الفحص الشعاعي، أن الجنين مكتمل النمو، وأنه يجب أن يولد، ويكتشفان أن الوليد لا يريد أن يخرج من عنقه الرحمي وهو - خلافاً لما هو معروف ومألوف - يستطيع الكلام، ويصر على أنه لن يولد، فيقرر الطبيب إجراء عملية قيصرية، فيقول الجنين بعد أن يسمع ما يسمع عن العملية: «لا تعذبي نفسك، إن أخرج، حتى تولادة قيصرية»^{١٣٩}، ولأن الراوي يشك فيما يسمع - وهذا الشك لهذا أسلوب يعتمد الكاتب إيهاماً بصديق الحكاية، وأنها حقيقة فعلاً - يقرر الذهاب إلى المستشفى ويستمع بنفسه الجنين يقول: «لن أخرج، أنا هنا بسيط، تتفكرون بي حيث تشاءون، قول أن أنشطر لأي شيء». فهم يستمعان لتحدثان عن المطارات، والحدود، وعن الموت، والقتل، والسجون، فقررت ألا أخرج أبداً^{١٤٠}.

بهذا تنتهي الحكاية، مع أن الراوي يواصل سرد ما جرى للزوجين، وسطره بالظلال، وتعليقه المباشر على ما روى، وتفسيره له، وإصراره على أن الحياة تستحق أن نعيش، وأن يولد الأطفال في الشهر السابع، نلتفتوا بشهرين إضافيين، عندما نزل الأسباب التي منعت الجنين من الولادة.

وليدو لنا روح التذكرة واضحة في هذه القصة ووضوح الشمس، ولرشد رغبة قوية في المزج القصصي بين الشكك والتنبؤ، فالواقع الذي تعيشه شخصياته واقع لا يمكن التنبؤ عنه إلا بلغة التهكم، والسخرية، والمفارقة.

٩٠١ - ونستخلص من هذه الجولة في عطاء «أبو شاور» القصصي جملة من نتائج أشرفاً إليها هي مقدمات تعتمد تحليل التمسوس من منظور الدلالات والتركيب الفني.

فقد احتلت قضية شعب فلسطين وكفاحه حجر الزاوية في جل ما كتب من قصص، وشملت اهتماماته ذكريات ما قبل عام ١٩٤٨ ونكسة حزيران يونيو (١٩٦٧) وظهور المقاومة، وما تطلعا من ذكريات شملت الحياة اليومية للمناخين، والتفان من قاعدة

إلى أخرى، ومن ساحة للعمل الثقافي إلى ساحة أخرى، فضلاً عن تأثيرات الحرب المستمرة في الجنوب اللبناني، و الانقراض الشعبية، وما أحدثته من اهتزازات، أضحت تغييراً نوعياً على أنماط السلوك. وقد رافق ذلك كله حرص لافت من الكاتب على تصوير حياة الشعب الفلسطيني من الداخل، ضارباً بذلك مثلاً للمثقف العضوي الذي لا يتعالى على الناس البسطاء، والمسيحوقين، بل ينصهر في العمل الجماهيري، ويستلهم إبداعه من إبداع الطبقات الفقيرة، على مستوى القول والممارسة، أو الفعل والتطوير. لذا جاءت قصصه بسيطة في نسجها الموضوعي، والرمزي، والتاريخي، مبهدة عن الاستفلاق، والغموض المفضل، النابع من التجريب الشكلي، المجاني، الذي يعد فيه بعض الكتاب مقبلاً للزهو، وسبباً للافتقار عن القارئ.

١-٢- وإذا كانت قصصه تنزع في كثير من نماذجها إلى الماضي، ينسحب التماسك الفلسطيني قبل عام (١٩٤٨)، وتصور نماذج من الكفاح الوطني عبر شخص من الذكريات التي يبتلعها الكاتب في التعميم من خلال الأشخاص، والشكايات، وإيهامات الصراع والشهادة، والتزييف، فإن رواياته هي الأخرى تنحو هذا المنحى، ولتذهب هذا المذهب.

ففي روايته الأولى «أيام الحب والموت»^(١٩٧٣) يعود بالزرائ إلى السنة (١٩٤٨) فما قبل - من خلال التذكير على مشهورة قرية (ذكرين) - وما يقرى محافظة الخليل^(١٩٨٨). ولهذا الرواية يظهر مبدأ نعيش في السماء، في وقت نسمع فيه (مريم) أم (محمود) زوج (عبدالله سلمان الملاح) نباح كلب مشغوم، يندو بموت رجل مهم^(١٩٨٨). ليكتشف القارئ - فيما بعد - أن هذا الرجل المهم، ما هو - في الواقع - إلا عبد القادر الحسيني، وما بين رؤية «مئات نعيش» ومصرع الرجل، واستشهاده، تجري أحداث القصة. فيذكر الراوي حكاية (سلمان الملاح) مع الأرض، وقصة القرية مع عشيرة (العوانة) وزعيمها (هاجم) وقتله بجنون^(١٩٨٨) أحد أبناء القرية (ذكرين) عندما حاول الاعتداء على (خلوة) ويزعم ابنه (هاجم) المشيرة. ولهذا الزعيم الجديد لأساليب متعددة ومتغيرة، للسلطان على مركزه، منها التعامل مع الإنجليز زمن الانتداب، وبيع الأراضي لليهود، بما في ذلك تلك الأرض التي انشأوا عليها مستوطنة عرفت باسم «كيبانية» موسى، وهي المستعمرة التي تزعم القرية باستمرار، ومنها ينطلق الهجوم على (ذكرين) وغيرها من قرى الخليل سنة (١٩٤٨).

ويسترجع الراوي أيضاً قصة زواج (سلمان) من (خلوة) شقيقة محمود الممران، ومنها ينجب ولداً واحداً هو عبدالله، وهذا بدوره يتزوج - فيما بعد - من مريم ابنة المختار.

ويجب منها قتلا صغيرا يسمى محمودا. وهذا المثل هو نفسه الذي يرمز به الكتاب لاستمرارية النضال، ومواصلة الكفاح. من أجل استعادة البيت والأرض، والكرامة المفلوذة. بدليل الأشياء الثلاثة التي ركز عليها الكاتب، وهي: الطفولة، التي تسمى الحياة المتجددة، المتصلة بعد الموت، والفتح، والهدنة^{١٨٦}.

وخلال هذه الحوادث، التي تشكل النسق العام لقرواية، ونموها الزمني نجد الكاتب يلج على مسائل أخرى، هي أدخل في باب التفاصيل. فعندما يشعر أهالي قرية (ذاكرين) وما حولها بخطر اليهود القادمين من أطراف الدنيا للاستيلاء على أراضيهم، يتم المزج بين سرد الحوادث الرئيسية، وتبسيط الخوض على ثورة عام (١٩٣٦) ليس من خلال التسلسل التاريخي، وإنما من خلال الكلام عن شخصية محمود الشناورة، الذي عاد إلى القرية بعد اختفاء دام شهورا، لم يستطع خلالها الإتجول في إلقاء القبض عليه، أو اعتقاله، أو الاعتداء إلى مكان اختفائه، وحين توقف الثورة، ويعود المناضلون، كل إلى قريته. أو مدينته، يعود محمود - كمير من العالدين - فيشي به (إدعم) فيحضر الإتحاطن حضورا صافحا مباغتًا، من غير ترتيب مسبق، أو تعبير معروف، ويتنادونه من البيت وهو في ملابس نومه، نصفه الحاري عار - كما يخلقني يا رب - ويؤجته ناول، وتشرق شعورها، وتشرق، وتهم كالمجنونة، تريد أن تظلم زوجها من أهلي المساكين، الذين يحسون بيده، ويتحلقون حوله. فيخبرها أحد المساكين بحقب الهندية، في صدرها، فترتمي على قفاهها، وتغيب عن الوعي. ديموطو بالخيال بالسفارة، ثم انطلقوا يثيرون خلفهم الفجار، وظل الناس يتناقلون حادثة مقتل محمود الشناورة، وكيف ظلت السيارة تجرجر جسده على الطريق الترابي حتى نزل دمه، وتفتت جسده بطريقة بشعة^{١٨٧}.

والراوي، في هذه القصة، راو كلي العلم *Omnia Narrator*، فهو يعرف كل شيء عن شطوحي القرواية. فحتى عشق عبدالله سلمان الفلاح لمريم ابنة المخطار لا يخطئ عليه، ولا تغيب عن علمه خفاياه وأسراره. وإذا كانت حكاية العشق هذه قد تبدو لبعض القراء حكاية قديمة الأهمية، إلا أن الراوي يوردها للتدليل على صلته المباشرة بالحوادث، وأنه يعرف أدق التفاصيل، ما عرف منها وما هو غير معروف، وهي هذه الحكاية نجد الطابع المحلي واضحا في القصة، ونكهة البيئة الشعبية في القرواية تتوق أي نكهة أخرى. فالقصة تعرف (مريم) ابنة المخطار، وما تمنع به من جمال (إدعم) القرواية بتكرار قدومه للقرية، مستعرضا نفسه على حواء، مستندا رؤيتها على طريق العرن، محددا نفسه بالحصول عليها، كأي شيء يستطاع الحصول عليه بالمال، والنفوذ،

والقوة، إذا لزم الأمر. وتشتمل الغيرة في قلب عبدالله، الذي يوشك أن يتعدى (المولونة) ثم يبوب (المريم) بحبه، وأنه يريدها بالحلل فتوافق. وتلعد القصة مسربها جديدا إذ يبدأ بتكر الجافة، وتركيز الضوء على المادرات المثبعة في خطية الفثاق، وموقف والد العروس، ثم الزواج، وما نظام فيه من الولاثم، وما لتظلمه من مشاركة جماعية في الإعداد للمري^(١٢٦).

ينتهي هذا بوصول قوة من الجيش المصري لإتحاد فلسطين. فيتوقف الكاتب أمام (مفضل) جديد من مفاسل العمل الروائي. تصل القوة المصرية إلى القرية. وهي صحنها داهم، ويحس الأعاالي بالصدمة، لأن قلة الوحدة المصرية، عين (المولونة) قائما للمليشيا الوطنية، وهو في رأيهم خاطئ، باع أرضه لليهود، واختلس التبرعات التي جمعت لشراء السلاح^(١٢٧)، ثم «لا من شاهد، ولا من ذوي»^(١٢٨)، ثم نجد الشاويش (حسن) يكبر، ولكن بعد قوات الأولن، ويفضل، عندما ينسحب المصريون من القرى للمركز في التحليل قصصها، الموت في القرية على الانتساعيل^(١٢٩)، ويخلفي قلة الوحدة المصرية - فعلا - في التحليل، تاركا للمولونة أوامره بسحب المشطوعين من القرى بحجة أنهم لم يندروا جيدا، وترك القرى، ومنها قرية (تكرين) لتواجه مصيرها المحتوم.

وهنا يركز المؤلف على الجنايات التي دارت حافا على مشارف القوة، وعلى السلاح المستخدم، من مثاق إنجليزية عتيقة، ورشاشات مبرن، ومعدن - قليل، متلاحق الأحداث، والمصائب، بسرعة... والموت يلتهم من هذا من الناس ولا يشبع... الألب لا يشكر أن مات ابنه... والألم لا تنزف دموع الحزن أن جاء ابنها محمولا على الأيدي، وقد صعدت روحه... وأغلقت أيدي الرجال أظفانه...^(١٣٠).

وهي ضوء هذه الظروف التي تظفر من أنس حدود التكافؤ، بين المتحاربين، يحظر المدنيين للاستعباد رئيسا لتجلي الممارك عن شيء... ويودع عبدالله زوجته (مريم)^(١٣١) وهو الوداع الذي لا يلتقيان بعده، وأما النهاية، فتأتي بعد ثلاث ليال من الرحيل، تسقط القرية، ويمتشهد عبدالله، ويضوم خالد الشتايرة بأشلاق النار على كل من (داهم المولونة) وقلة الوحدة المصرية، رغبة في الانتقام، فيصيبهما، ثم يسلم البندافية (المريم) زوجة الشهيد، وأطفالها (محمود) الذي يقرع البندافية بمفتاح البيت.

ويلاحظ - هنا - كيف أعاد الكاتب أبو شاور من تقنية القصة القصيرة في بناء رواية شديدة التكثيف، عظيمة التركيز والاقتصاد.

فمن حيث الزمن: استطاع - عبر لعبة ذكية - أن يعرض أحداثا كثيرة، تشمل العتية

من القرن التاسع عشر، أو ما قبله، إلى عام ١٩١٨ وما بعده، مع أن الشكل المباني للرواية يوحي بأنه لا يتطرق إلا للأيام الأخيرة من شهر أيار ١٩٤٨.

محكمة القوي مع عشيرة (المواونة) وشيخها (عاجم)، ثم ابنه (داعم) التي ورثت على طريقة «الحكاية داخل الحكاية»، أي ما وراء القصة Notes - Fiction وضعت للكاتب الطريق لتوسيع اللحظة الزمنية التي تدور فيها القصة، لتغدو لحظة ممتدة في الماضي وعريضة في الحاضر: زمن القصة. وهذه الطريقة يتبعها كتاب القصة القصيرة في العادة، للمحافظة على وحدة الحدث، والانطباع، وشدة التركيز، وإضفاء الكاتب على الراوي كأي علم. في هذه القصة، أضفى عليها طابع الحكاية المشوقة، التي يتبع فيها عنصر التشويق من ثروة السارد بين الماضي والحاضر، بين الزمن البعيد، والزمن القريب، بين مكان يحمل فيه القارئ، وآخر نحل فيه الشطرنج، وتجري فيه الوقائع، مع إضافة التوازن من التفسير الذي ينصب على الحوادث مثلاً، ينصب على مصائر الأشخاص، فهذا كله جعل من سرد القصة، على الرغم من أنه محاكاة للواقع، سرداً تخيلياً يقنيه الحوار (العاصي) في الغالب، هذا الحوار الذي يجعل القارئ يشرب من شخصيات القصة اقتراباً كبيراً، فتبدو له مقلعة، وحقيقة، وهاجعة، على الرغم من تمطيتها المسطحة، والاسمية، كبدالة، ومجموع المراجع، والأب لثمان الفلاح، وكذلك التمازج السلبية التي جاءت كلها من النوع المنطقي الثابت، غير المتغير.

٢-٢. البكاء على صدر الحبيب (١٩٧٤)

ويبدو أن الاستقبال النقدي الجيد لرواية «أيام الحب والموت»^(١٢) شجع الكاتب على العضي في طريق الرواية. فقد صدرت روايته الثانية «البكاء على صدر الحبيب»^(١٣) بعد أقل من سنتين على صدور روايته الأولى. ولئن كانت الأولى تسلط الضوء، كاشفاً، على جانبين متوازئين، هما الطفولة، ممثلة بداعم المواونة، الذي باع أراضيه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار، ومع ضابط الوحدة المصرية ضد أهالي القرى، الذين اضطروا - في نهاية الأمر - لمواجهة الموت بصدورهم المأزبة، وبتأديتهم القديمة الخالية من الذخيرة، والجانب الثاني هو المقاومة ممثلة في عبدالله الصلصال الذي استشهد في المعارك الأخيرة من سقوط قريته (ذكرين) شاركاً لأنه الطفل (محمود) بندقته، ومحتاج البيت، والمستقبل، لكي يواصل المسيرة، ويتابع الكفاح. فإن رواية «البكاء على صدر الحبيب» تسلط الضوء على هذين الجانبين أيضاً، مع اختلاف في

السباق، وتغير في المنظور الفني.

ولعل من الواجب أن نشير - هنا - إلى حقيقة يلحسها القارئ الطيبر بالآدب الروائي، وهي أن البكاء على صدر الحبيب بنية روائية تختلف من حيث التركيب عن الرواية الأولى بمزايا عدة؛ ففي البكاء على صدر الحبيب ثمة تركيب فني أكثر تعقيداً، ففيها بعد الكاتب بمستخدم تقنية وجهات النظر Points of View وهو أسلوب ظهر في الرواية العربية بعد نشر (رواية الإسكندرية) فقد استخدمه نجيب محفوظ في رواية (عبراسان) ١٩٦٦، وغائب طعمة فرمان في رواية (خمسة أصوات) ١٩٦٧، ثم رشاد أبو شاور في هذه الرواية. وسبق بذلك يوسف القعيد الذي استخدمه في روايته «الحرب في بر مصر» ١٩٧٨.

وتقوم هذه التقنية الروائية على سرد الأحداث، وروايتها من زوايا متعددة تمثل كل زاوية منها وجهة نظر أحد الأشخاص، أو الرواة، الذين يضطلع كل واحد منهم بمورين متكاملين: دور الراوي Narrator، ودور الشخصية Character ولدينا في هذه الرواية (زياد) وهو شاب فلسطيني انتقل من عمان عام ١٩٧٠ ليمش في حبيب اليرموك دمشق، ولديه - بالطبع - ذكريات مؤلمة مما حدث في سبتمبر/أيلول من السنة نفسها، واستنتاجات أكثر مرارة عن تجارب الفلسطينيين في الحياة الثورية، فالتذين لم يتفكروا يترجعون على عدة الزعماء، وهم الأميون التأخرون، يشتكسون أموال الشعب ويقيمون في قصور فاخرة، ولا يشعرون إلا الوسكي الثمين. وأسلوبهم الأخلاقي في التعامل مع كواثر الثورة أسلوب انتهازى، ومثاله ذلك الذي ادعى أنه يحب (فجر) ووعدها بالزواج، ثم لما قضى منها وطراً، عرفها بطليته حنان - من غير حبل - ولا حياء، وكان شيئاً لم يكن^(١٢).

ولدينا (فجر) وهي فتاة من مواليد الكرك، ذهبتاً لوجهها القومي إلى الانسحاب للحظومة، تقع في حب أحد المزعمين لمكاتب الثورة، وانتهت العلاقة بينهما نهاية مريرة، إذ تركها بعد أن فطمت بكارتها، لتترك الأرملة ذاهبة إلى دمشق. وهنا يلتقي (زياد) وتجرى الرياح في اتجاه مغاير، إذ تقع زياد في حبها بعد أن جمع بينهما الموقف الموحد من الفساد في صفوف الثورة. وملاحظتهما المشتركة على سلوك بعض أفراد التنظيم السياسي - فهي نصف أحد هؤلاء الانتهازيين. والتوصل بالأساليب غير الأخلاقية للوصول إلى الزعامة. ومن هذه الوسائل مهاجمة أخيه - واتهامه بأنه يمني، وتهمته بدغدغة مشاعر الشباب: «أخذ نجمة وجمع... نونات... كتابات... مقالات... حوارات... استقطاب الشباب الرافض - إسفحة تضمن غضب الشباب من جهة، وإثابة يحول

الجميع إلى درج يصعد إلى فوق^(١٢١).

وإلى جانب (زيد)، وحضر ثمة شخص ثالث يروي الأحداث من وجهة نظره. وهو (غالي) وقد عمل في أحد المكاتب في بغداد. ثم في دمشق. لأن أسلوبه في العمل لا يرضي المنصرين، والمنتمين، والمطعمين. فقد ترك الثورة. وسافر طويلاً. وتقل في مطارات. وموت. وعاشر البحارة والشبان في البواخر. ولكنه بعد أن سئم السفر يعود إلى دمشق. حيث أمه للظهور. في منزل بصيغ الهرولة. وتحاول أن تزوجه عملاً بصيغة والده الذي كان يريد له أن يكون رجلاً. وأن يحمل اسم العائلة بعده.

بصطف (غالي) إلى جانب (زيد)، و(غمر) في نقده الشديد للقياديين الذين هربوا عند أول تحدٍ جدي إلى خطوط خلفية في سورية، ولبنان، تاركين المتطوعين، والفدائيين، لملأفة مصيرهم المأساوي. وفي رأيه لم يعد التغيير ممكناً، فهؤلاء المنتمون يملكون المال، ويملكون السلاح. وهم بذلك يقفون ضد أي دعوة للإصلاح، ويعيطون أي أمل بالتصحيح^(١٢٢).

على أن غالي لا يحقق لأمه أملها بالزواج، غير أن الاشتراكية باتت الجيران^(١٢٣). فضلاً العودة إلى التنظيم الذي استقال منه بعد تجربة فاشلة. والتأكد من أنه لم يلتصق الثورة والحد. مبتدأ أحداث منسوبة إلى (غمر) ولا حقوقه. ثم يلتصق بأحد المكاتب في بيروت. وهي لينك تعرف إلى (ماء) صديقه (محر) (محر) (محر) على الزواج^(١٢٤). غير أن الظروف لا تسمح لهذا الحلم بأن يتحقق. لأن (غالي) يلاقي مصيره في الاشتباكات التي وقعت بين مدخل مخيم صبرا، والمدينة الرياضية، جنوبي بيروت^(١٢٥). ويعلق أحد رفاقه على استشهاده، مسائلاً:

- أين يقع القاديون الآن؟

هذه هي الشخصيات الرئيسية التي تشارك في رواية الأحداث، وسردها، وتسطيع بانوار بارزة فيها. وهي التعلق عليها، أما الشخصيات الأخرى التي لا تشارك في سرد الأحداث، فمن أهمها شخصية خليل، الذي يسميه الجميع (أبو الخليل) فقد انتهى هذا الرجل، الذي كان واحداً من خيرة المناضلين، إلى الانتحار احتجاجاً على ما يمدود الثورة من فساد في كل شيء. قال غالي: «فعل أخيرهم إن أيا الخليل انتحر قهراً»^(١٢٦). وأبو الخليل هذا كان قد قاتل في الكرامة. وفي غيرها من مواقع. ثم لما اكتشف أن تصحيح مسيرة الثورة أمر غير ممكن، فضل الموت انتحاراً. على الاستمرار في لعبة الثورة، والثورة المضادة.

وتوجد شخصية نسائية أخرى، هي شخصية (نهاد) وعلى الرغم من أن المؤلف لم يتخذ من اسمها عنواناً لواحد من فصول الرواية، التي حملت عنوان (زيد) و(هجر) و(غالي) إلا أنها هي التي تروي حكايتها مع العمل الفلسطيني، فقد تركت أهلها هي الثلاثة، وتدرت عسكرها، وجاء أخوها إلى الممسك لإجبارها على الرجوع للمنزل، ثم قيل، بل طعمته لعملة فدية أقدته سوابها^(١٠١). ونشأت بينها، وبين صالح الفراتي (أبو الفرات) علاقة حب انتهت بالخطوبة، لكنه استشهد قبل أن يتم الزواج^(١٠٢). وحديثها عن ضباط (الفصيل) الذي تنسب إليه لا يخلو من الأشمزاز، فهي أثناء التفتيش يقوم أحد الضباط بمغازلتها وهم ينسحبون، وحين ترفض غزله في تلك الظروف يشتمها بكلمة بدنية جداً^(١٠٣) والأطراف غير المتفتحين، هي الثورة تحرسوا إلى لا شيء، «لا قتال، ولا عمل حقيقي»^(١٠٤)، وحكايتها مع القيادي أبي سامر، وفصروا ومادية الغذاء، ودعوته لها، حكاية تؤكد أن موقفها لا يختلف عن موقف زيد، وهجر، وغالي، مع أن الكاتب لم يتح لها أن تلف على قدمي المسالمة مع الشخصيات الأخرى، وتضاف إلى شخصية (نهاد) شخصية (خلد) أحد العاملين في المسرح، وهو أيضاً من الشخصيات الغاضبة، التي لا تمل قودهم ملاحظاتها الانتقادية على المقاومة في حينه.

ولعل هذا العرض لشخصيات الرواية يوضح للقارئ سبباً لاختيار الكاتب للأسلوب السوي الذي اتبعه في بناء النص، فالحوادث في الرواية، من الكثافة، والقصير، بحيث لا يناسبها اتباع السرد التقليدي، الذي اتبعه المؤلف في رواية «أيام الحب والموت» مع أنه في تلك الرواية لجأ إلى القصة داخل القصة، وقد لا تعانب الدقة في الوصف إذا قلنا، إن رواية «المكاه على صدر الحبيب» ليست رواية أحداث بقدر ما هي رواية أقطاص Characters يملكون على ما جرى في شريحة من الزمن تسبق ابتداء القصة، لذا فإن التنوع في السارد، والانتقال من الراوي المعتمد إلى الراوي المشارك، ثم تحول الراوي المشارك إلى سروي له، أو سروي عنه، يمكن المؤلف من أن يمرض هذه الرواية عرضاً يخلو من الوقوع في التقرير، والمباشرة التي سطح العمل الأدبي، وتفسد الأثر الفني.

فحين نرى في (زيد) روايا يسرد للقارئ حكاياته مع الثورة، ولكنه - في فصل آخر - يمرض بدور السروي له، فيما يقوم غالي بدور الراوي، أما (هجر) فإنها تتجلبون دور الراوي إلى دور الكاتب الضمني، فهي - في القسم الأخير من الرواية - تسجل مذكراتها، ونعرف من خلال تلك المذكرات طفاها التعاز (أي الخلل) واستشهاد (غالي) ومذكراتها

أصبحت على أسلوب السرد توبعا جديدا، وتغيرا، منح القصة بعض التشويق.

ولا ريب في أن التقنية التي استخدمها المؤلف في تجميع الراوي، وتغيير الأفعال، أصبحت على القصة طابع التركيز الشديد. وجعلت السرد فيها سردا كثيفا. على الرغم مما فيه من بعض التكرار الذي يهتمه تقاطع الرواة، فالمؤلف يروي حكاية (فجر) مع العاشق الأشجاري مرتين، إحداهما عندما تروي (فجر) لزياد ما حدث لها في عمان، والثانية عندما تلقى رسالة يخبرونها فيها أن شقيقها عبدالسلام أدخل السجن^(١١٦). وحكاية غالي مع أحد مكاتب المقاومة تتكرر مرتين أيضا، مرة حين يروي لزياد أسباب استنفاثه من التنظيم واضطراره للسفر، ومرة عندما يروي قصة عبوله من الاستقالة ودعائه إلى بيروت.

كذلك تتكرر الأحداث التي تتصل به أس النخل- يرويها في المرة الأولى شافي^(١١٧)...، وفي المرة الثانية ترويها فجر^(١١٨). وهذا السرد المتكرر له ما يملوغه، لأن كل واحد من الأشخاص الثلاثة يروي (الحادثة) من منظوره، وعلى وفق رؤيته لما حدث، وبما يتناسب مع تفسيره هو، خلافا لتفسير غيره وتصوره.

والتكرار في السرد لا يخلو من إضافات تزيد الجزء المكرر وضوحا على وضوح، وتجعل منه حدثا دالا، ذا معنى إنساني. إذ ليس بغيره من الحوادث غير المكررة.

وقد يفسر هذا - أيضا - تكرار الراوي لتكثير من المشاهد التي تربط بين وقائع معينة في عمان، وعشق، وبيروت.

وتنوع الأمكنة في الرواية، مع تنقل الأشخاص، من بلد إلى آخر، مع كون الأحداث متقدمة على بداية القصة، جعل من الأسلوب السردى الذي اتبعه المؤلف الأسلوب المناسب لهذه الرواية. فلو أنه لجأ إلى السرد المتسلسل الطبيعي، الذي لا يعتمد نسق زوايا النظر Points of View وتعتمد الرواة، لوجب أن يخوض في التفاصيل التي لا بد منها، محييا من أسئلة كثيرة تتعلق بالانتقال السريع من مكان إلى آخر، أما في الأسلوب الذي تبناه الكاتب فقد جعل الأشخاص يطلقون على ما وقع، وكان الذي حدث، بات معرفة لدى القارئ وليس بحاجة إلى أن يذكر له مفصلا، أي أن المؤلف استخدم في قصته هذه تقنية القارئ الضمني. وهو القارئ الذي يتوجه إليه الكاتب، مفترضا معرفته ببعض الجوانب الضرورية من الحكاية. وهو - أيضا لذلك - يعرف ما يربط من تلك الجوانب بهذا المكان أو ذاك. أي أن أسماء الأمكنة، تغدو - بالنسبة للقارئ الضمني - علامات تذكره بما يعرفه من سابق، وأشبه بوشائج تربط أجزاء الرواية بعضها ببعض.

فخصيها من التثنية، وتصور بتأعيا الداخلي من الاضطراب والتشظي.

ومهما يكن من أمر، فإن التثنية التي رأيناها في «أيام الحب والموت» موجودة - هنا - في «البكاء على صدر الحبيب» فهي الرواية الأولى وجدنا الحيانة، والتخلف، المتمثلين في شخصية (داهم الموالي) الذي باع أرضه لليهود، وتعاون مع الإنجليز ضد الثوار... واختلس التبرعات التي جمعت لشراء السلاح... وهذا في «البكاء على صدر الحبيب» نجد «الحيانة» متجسدة في ثوار المكاتب الذين يطلقون من المتطوعين، والفاشيين، أن يعوتوا، فيما هم يندبرون الوسائل ليهربوا، وانحاضوا على مكاسبهم السياسية والاقتصادية. وإذا كنا قد وجدنا شخصا هو «داهم» تتمثل فيه الحيانة، ويتعبد من خلاله التخل، فإن المؤلف لم يصور لنا من خلال «البكاء على صدر الحبيب» شخصية من هذا النوع، واكتفى يذكر هذه الشخصيات ذكرا، وبإشارات سريعة يطلق عليها على سلوكها تعينا موجزا أو مفصلا، من خلال حوار الأشخاص.

٢-٣. العشاق (١٩٧٧)

أما رواية العشاق فكانت قد صدرت الطبعة الأولى منها في العام ١٩٧٧ أي بعد عشر سنوات من النكسة (١٩٦٧). ويتعاون المؤلفون فيها على كتيبات المدارس الذين تتبعوا أثر هزيمة حزيران في الرواية العربية قد تنقلوا إلى هذه الرواية، أو تناولوها فيما تناولوه من روايات، ولا سيما «أنت منذ اليوم» و«الكابوس» و«أوراق حائرة» و«عودة الطائر إلى البحر» و«سداسية الأهم الستة» و«السفينة» و«طواحين بيروت» وغيرها^(١٠١). ومع ذلك، فهذه الرواية هي الأولى التي تناولت أبعاد النكسة برواية شمولية، وبناء فني رفيع، وأسلوب سردي بسيط يصور الحياة كما هي.

تتألف «العشاق»^(١٠٢) من مدخل وقسمين.

أما المدخل فهو رسم لأجواء مدينة (أريحا) التي يسميها المؤلف «مدينة القمر»، وهذه التسمية هي المقابل العربي لكلمة «أريحا» الكنعانية. وفي هذا الجزء من الرواية يمزج المؤلف الماضي بالحاضر عن طريق العودة بذاكرة القارئ إلى الزمان، من خلال نصوص تصف اجتياح العبرانيين للمدينة بعد وفاة موسى (عليه السلام). وما كان من يوشع بن نون، وحالوت، من صراع انتهى لصالح الأول، الذي أباح المدينة لجنده^(١٠٣).

ويصل الكاتب الحاضر على المكان ممثلا في مشاهد مخطرة من المدينة قبل حرب (١٩٦٧) فيصف أحيائها، وشوارعها، وبيوتها الطينية، وسكانها الذين يتفنون الصلابة.

ويستلخون الأشجار الاستوائية فيها مع أن مناخها جهنمي^(١٢١)، ويصف ما حاربها من محيطات اللاجئين. وفي مقدمتها: «مطعم النوىمة، ومخيم عقبة جبر، ومطعم عين السلطان» ففي هذه المحيطات تعيش الألاف من الأسر التي لجأت إلى الضفة الغربية عام ١٩٤٨، وفيها أشجار المدارس، ونظموا شؤون حياتهم اليومية. وظهرت بينهم أحزاب متعددة المذاهب: مختلفة البرامج، وأعدت لهم الحكومة أيضا سجوناً، فخرج في قيامها وزلازليها النشطين منهم^(١٢٢).

وأنشأت المظافر أيضا، لثرافب هؤلاء اللاجئين، ولأسمها الخزبيين منهم. وما أن لمضي الصفحات الأولى من التدخل حتى تكبرف على مجموعة من الشخصيات التي تؤدي أدوارا مهمة في العمل. ومن هذه الشخصيات (محمود) ابن (أبو محمود) الذي قتل عام ١٩٥٥ وهو عائد من عملية فدائية في فلسطين المحتلة. ولا نحتاج إلى وقته طويل لنكتشف أن محمودا هذا من الخزبيين التشطيين. فقد استندهي إلى المخبر مرارا، وضرب، وأهين. ولكنه لم يتزعزع من ميادته، ولم يحد عن أفكاره.

وهو يحب الفتاة الممثلة ندى. ووالد (ندى) هو العم (أبو خليل) الذي اتخذ من ظل شجرة كبيرة مقبى في الهواء الطلق. يتألف من مجموعة كراسي وأطلة، ووايوم، وأنبه لإعداد القهوة والشاي، وبعد ذلك منها المكان كل من مطبخ، وحسن، ومحمد، وآخرين. فيحتسون الشاي، ويتحدثون في قضايا الساعة. وفي نهاية الرواية يتقدم محمود، ويخطب ندى فيوافق الأب. ويتزوجان، ولكن في ظروف بالغة السوء.

أما زياد فإنه في أول الرواية - غائب عن مسرح الأحداث، فقد كان موقوفها في السجن. ويظل على هذه الحال إلى أن تظهر بوادر الحرب، فتقوم الأجهزة الأمنية بإطلاق سراح الخزبيين المعتقلين. وتطلب منهم أن يكونوا أدلاء للقوات العربية التي سوف تقاتلهم فلسطين. وتستعدها بعد أن وقعت اتفاقية الدفاع المشترك مع مصر. وأحضرت قوة عربية منها للاشتراك في عملية التحرير.

لكن زيادا يكتشف أن الحرب لم تكن حربا. فبعد تسليمهم الملابس العسكرية، والبنادق، وبعد أن تم تدريبهم على بعض المواقف، فوجئ هو ومن معه بالاطارات الإسرائيلية، وكأنها على علم بتحركاتهم أولا بأول^(١٢٣).

وفي نهاية الأمر يشترك زياد، ومحمود، وحسن، في تنظيم عملية عمل مسلحة ضد الاحتلال. ويحقق مع رفقاءه بعض الإنجازات.

أما حسن، فلا نعرف عنه إلا أنه ابن أم حسن، التي تطلق عنها زوجها أو تطلق منه

لتعدد زوجاته. ونعرف أنه أيضاً حزبي. نشيط. يتردد إلى مجلس العم (أبوخليل). وأما خاله الشيخ أبو نعمان، فإنه - على شيطونته وكبر سنه - يزعمه أن يقوم مدير المظالم وبعض موظفيه بسرقة محتويات المستودع التابع لوكالة الطوت.

ومن الشخصيات البارزة أيضاً شخصية (أبوخليل) صاحب الحانة. فعلى الرغم من أنه يدير (باراً) يتردد إليه الشباب، حيث المرق يهتمونه، إلا أنه يلعب دوراً مهماً في الاحتلال، وعدم هذا الدور يتمثل في نقل الأخبار، والمعلومات من طرف إلى آخر، فلهذه دائماً أخبار السلطة. وأخبار الخواجا داود، وغيره.

وأما الأب (إبراهيم) فقد رمز به الكاتب إلى روح التسامح الديني، والتعاون الذي كان - ولا يزال - شائعاً بين فئات الشعب، من مسلمين ونصارى. فقد اعتاد أن يزور أم محمود، ويجلس على الحصيرة في بيتها في المطعم، ويتناول الطعام مع الأسرة وكأنه واحد منهم.

وقد أضفى الكاتب على شخصياته طابع التنوع، بتركيزه على الجانب الإنساني في شخصية (محمد) وكونه ذاتاً **يحسن المزاج على كاة العود**، ويتقن الغناء الشعبي، مما أسبق على القصة وحوارها طرافة جعلت من قصته قصة أكثر صيداً وواقعية. في المقابل نجد الكاتب يطور شخصيات أخرى شخصيات يريد أن يقول إنها كانت سبباً للاضطهاد.. الذي فاجأنا في الحروب عام ١٩٦٧. فهي شخصيات لا ترى في الدعوة لتحرير فلسطين إلا خروجاً على القانون، وعصياناً يوجب السجن والضرب والتعذيب.. ومن هؤلاء الأشخاص بكر محمد علي^(٢٢٢)، وهارس أبوعلويج، وأحمد الخطاب، وشاويش المظفر الذي يبين (محمد) علناً لأنه يغني، لا لشبهه آخر.

ومما يشير التحكم والسطرية، أن هذه الشخصيات - جميعها - نطقت في أثناء حرب عام ١٩٦٧. وبعد الحرب نشد الرجال إلى شرقي النهر، وكان شيئاً لم يكن. هي حين أن الشخصيات الأخرى تترك لتواجه مصيرها، فعندما تبدأ الحرب يحاول الجميع الحصول على السلاح، ولكن السلاح الذي يظفرون به، ويحصلون عليه، لا قيمة له، فهي تتلقى إنجليزية قليلة من طراز عفا عليه الدهر^(٢٢٣)، وأعداءها قليلة، فمن بين المبعدة آلاف القادرين على حمل السلاح في المطعم لم يحصل عليه إلا مئة شخص فقط، وأما الذخيرة فكانت محدودة، معدومة، لا تتعدى الخمسة آلاف طلقة^(٢٢٤)، وهو بهذا يريد الإشارة إلى غياب التكافل بين الطرفين المتحاربين. مما أدى - بالطبع - إلى النتيجة الحتمية وهي الانكسار والتراجع، ولذلك، يعلق حسن على ما جرى، بقوله:

«هذه أقرب حرب، ماذا جرى؟ لماذا وقع ما وقع؟ ومن الذين سيدفعون الثمن؟ ثم ما الذي سيحدث؟ أخ... أخ... لو أمطلك بعض الفنايل الذرية، إذا انفجرت الكرة الأرضية... وانتهت سمالة الإنسان، لو أمطلك القدرة على إلقاء القبض على الزعامات العربية، ومحاسبتهم جميعا في الساحات العامة، وعلى المكشوف»^(١٢٧) وتصر الأهم الأولى للاحتلال، ويرحل من يرحل، ويقتل من يقتل.

ويسارع المحتلون إلى هدم المخططات، يبدؤون بمخيم الترويسة، وينقلون سكانه إلى مخيم عقبة جبر^(١٢٨). وفي الموقع الجديد ينظم محمود، وزباد، وحسن، وحدة جديدة للمقاومة. وهذه الوحدة تكمل بقيادة المقاومة في الخارج، على الرغم من أن هذا لا يرضيهم الرضا كله، ويحاولون جمع الأسلحة، ومصدرهم في هذه الحال، هو العدو نفسه، وتنفذ المجموعة مع المعجوز (أوفوري) لإنشاء السلاح في بيرة سعيد بركة التي توجد فيها بئر مخصص^(١٢٩). وتتسع دائرة التنظيم الفدائي، فهذه مجموعة في أريحا ينظمها عطوة - الذي كان شرعيا قبل الاحتلال - وأجرى في «عقبة جبر» ويصف الكاتب إحدى العمليات التي قام بها عطوة وحسن، قرب البيرة، عند شفا عجميا مقابلًا بالتنازل على جنديين من جنود الاحتلال، وإمكانا من انتزاع سلاحيهما، وهما: رشاشان من طراز هوزي، وبنم إصلاهما في بيرة (سعيد بركة) بمخينة (أوفوري)^(١٣٠).

ويشهد التشكيل بالناس بعد العملية الساحرة التي قام بها المقاومون الوطنيون، ومن أشكال التشكيل هدم المخططات، وزج الناس في السجون بالمئات، إضافة إلى قتل الشيخ (أبراهيمان) وهو يؤذن للصلاة من يوم الجمعة، فيسقط عن المئذنة مصابا، يشطر الدم من جراحه، ويبدأ صلابته^(١٣١). ويكون الرد على ذلك مزيدا من العمليات، بحيث يقول محمود عباس: «نستطيع أن نقول: إن أريحا بدأت حربها فعلا، لقد سبقنا مدن أخرى، وسعنا الكثير من بطولات إخواننا وهجماتهم على مطارات العدو»^(١٣٢).

وعلى هذا النحو يصور الكاتب انحراف رجال حدد في صفوف المقاومة، أبو سمير، جمال، الذي استشهد في عملية قرب المسجد، أما محمود وندي، فإنهما يلتقيان في منزل (أم محمود) في مخيم عقبة جبر، ويتبادلان القيليات، وحين تقول له ندي إنها تخشى رؤية أمه لهما، يقول لها: ستقول إنهم عشاق^(١٣٣). ومن هنا يأتي عنوان الرواية، فلو سأل القارئ عن تسمية الرواية، العشاق، لوجد الجواب واضحا، وهو أن المؤلف - بيماطة - يصف محمودا، وحسنا، وأمثالهما بأنهم عشاق، يناضلون وعشاقون، والتضال صورة من صور العشاق، فإذا كان موضوع العشاق هو حب الآخر، فإن التضال هو حب

الوطن، واقتداره بالمهج والأرواح.

وعلى هذا نجد الرواية بأقسامها الثلاثة: المدخل، والحرب وما بعدها، قد قدمت للقارئ صورة متكاملة، تبين الأسباب وتصف مجريات الحرب من الداخل، وما أدت إليه من انهيار للأحلام الكبيرة، التي رافقت انطلاق صوت أم كلثوم من الإذاعات العربية (جيش العروبة يا بعل)... إلى تهجير متكرر للمواطنين اللاجئين، ليصبحوا فيما بعد نازحين... إلى عمليات التنكيل... والاعتداء على الإنسان، والأرض، والبحر، والشجر، والتنقش من بقايا وجذور وهمة، في باطن الأرض، لكيانات مستتبته ومضطعقة، وإلى ظهور المقاومة رداً على هذه الهزيمة المنكرة، وتحتل الشعب الفلسطيني عن التسوية، واقتطاع الوعود، والانصراف عن الشعارات الزائفة المستعارة، متخذين من السلاح وسيلتهم الوحيدة لمحور العدوان، والرد على الاحتلال المفاجر، وتحرير الأرض، واسترداد الكرامة المفقودة.

ومن حسن الحظ أن هذه الرواية كتبت بأسلوب بسيط اكتسبه صاحبه من خبراته الراسخة في كتابة القصة المصيرية^(١٢٩).

فالبناء السوي فيها بناء طبيعي، رتب فيه الحوادث وفقاً لمرورها في الزمان، من نقطة البداية، وهي تهجير زباد، في أواسط أيلول، من الموخيل، وانتهاء بزواج محمود عباس من ندى، وفي جل الأحوال، فإن كل ما يقع من حوادث، ما بين الفاصلتين المذكورتين، هو نمو طبيعي للحدث الكبير، وهو الحرب، موضوعاً، ونتائج، وإمكانيات، تشكل ذروة العمل القصصي.

وهذه الذروة هي التي تحافظ على الإمسك باتجاه القارئ، وتشدّه إلى مواصلة القرائ، ومعرفته باستنولوج إليه الحكاية، أي أن السرد البسيط، الذي ابتداء وشاهد، في هذه الرواية، جعل منها رواية شائقة تدعش القارئ، وتشدّه شداً.

وهو - في وصفه المكان - انطلاقاً من المدخل، ثم عبر التفصيل التي ترد في الأمكنة الحزنية، في وصفه للمطعم، والمنزل، والمقهى، والحانة، وماشابه ذلك، أضفى على الحوادث طابعاً خاصاً، لأن المطعم، وعالمه، لا يتكرران في رواية متكاملة يتكرران في «المشلق»، هذا، مع أن الكاتب سبق له أن تناول «المطعم» في قصص قصيرة، وسلط الضوء على مطعم البرموك في «البكاء على صدر الحبيب»^(١٣٠). وقد جاء وصف الأماكن الداخلية، بما فيها من تفاصيل تنم على التنقش، والتفطر والعوز، صورة من صور الأشخاص الذين جعل منهم الكاتب أبطالاً في هذا العمل، الذي لا يخلو من واقعية

مصدرها الأوجاع التي تليرها في النفس، والآلام التي يبعثها لدى القارئ، وهو يتأمل حياة هؤلاء الناس البسطاء، والفقراء المسحوقين، وهم يحشرون بين نار التشريد، والجهنم، وسطط المنطقة، وتعذيب قادة المظاهير، وشرطة الأمن، ثم ياتهم بعد هذا كله احتلال آخر، يحاول اقتلاعهم من المكان بعد أن الفرو، ويطعنهم به علاقات إنسانية، وتكريات عمر مضي.

فالمكان/الاقتلاع ثنائية واضحة في هذه الرواية، تجعل منها حكاية مؤلمة، ولكنها ليست بالقصة في الوقت ذاته.

ففي الأكوخ الصغيرة، وعلى الحصير، التي تحسد شطط العيش، والتشظية شدة قصص حب، وأغان، وأغزير، وأفراح، ووجود بأشغال جدد يتابعون الثورة، لكي يحرروا الأرض، ويبعدوا للمكان نظيره وبها.

ومثلما اعتمد أبو شاور بنية المكان باعتبارها عاملاً مساعداً لتصوير الواقع، اعتمد الزمان عاملاً مساعداً أيضاً، فالمزج بين الحدث التاريخي والحدث التخطيطي، يزاوج في الرواية - بين نوعين من الزمن: زمن ما قبل الثورة، الذي سيطر فيه الأضواء على (أربعا) وماضيها، وما شيدته خلال الأيام السابقة للحرب من أحداث أسهمت في رسم الشخوص، وتجهيد ملامحها، ورغبتها في الحب، ومن الثورة ممثلاً في وقوع الحرب، خلال الأيام الأولى من شهر حزيران (يونيو) ١٩٦٧، ومن خلال هذين الزمنين أعاد الكاتب - مراراً - التواء عبر تداعيات، أو كوابيس، يشير فيها إلى أحداث متقدمة في الزمن، مثل مقتل الأب (عباس) والد محمود عام (١٩٥٥) أو أحداث (١٩٥٨)، وفي هذا يؤكد، وشاء أنه يستعمل الزمن في روايته باعتباره عنصراً حراً يحركه كيف يشاء، فليس الزمن هو الذي يتحكم في الكاتب، وإنما الكاتب هو الذي يتحكم فيه، ويصوغه الصياغة التي تلائم روايته، شكلاً وضماً^(١٣٣).

٢ - ٤. الرب لم يشرح في اليوم السابع^(١٣٤)

ويتخذ المؤلف من العبارة الواردة في سفر التكوين «لم فرغ الرب في اليوم السابع من عمله الذي عمل فاستراح»^(١٣٥) عنواناً لروايته الزائفة «الرب لم يشرح في اليوم السابع» (١٩٨٢) بعد أن تدخل فيه تدخلًا جعل المعنى معكوساً، ومقلوباً، فإذا كان الرب قد استراح في اليوم السابع، من إنجاز ما أنجز، فإن متاعب الرجال الذين خرجوا من بيروت هي سفينة يوسلانية (سيفليرين) تلاحقها بارجة أميركية، وورق فرنسي، بدأت في

اليوم السابع.

وابتداء، بضمنا رشك أبوشار، في أجواء بيروت- بيروت التحصار... والدمار... والموت. فكل ما في المدينة يكاد يتهاوى: المبانى الإسمنتية المشاططة... والعمارات ذات الأكوام المتعددة التي تخفي بتأثير قبلة فرائجة، و(طرمبة) البنزين التي أصابها صاروخ، فاجتثها من جذورها^(١٣٣) والقطط التي تلوش جثث القطان من مدنيين وعسكريين، إلى غير ذلك من مشاهد شيب لهولها الوجدان قبل الأوان^(١٣٤). ويشابل (رشيد) وهو الشخصية البارزة في هذا العمل من شغل الإسرائيليين بالقتل، فهم يحكمون على شعب فلسطين كله بالموت، لا يفرقون فيه بين كاتب أدبي - مثل فسان كفاني - أو مناضل مثل واتل زهير، أو حتى كلب مثل (برقوق) الذي أصيب برصاصات إسرائيلية قرب البئر عام ١٩٤٨ وهل ينرف إلى أن مات^(١٣٥). ومن خلال تذكيراته وشبهه مخدوم يصل الكاتب بين ماضي القضية وحاضرها، فتبدو هذه الرواية من خلاله وكأنها تريد أن تقول كل شيء دفعة واحدة. رشيد هو الوجه الآخر للمؤلف، فهو أدبي وصحفي، وله روايات - وقد هاجر من قريته حجرة فسرية عام ١٩٤٨ - وأطلم مع أسرته هربا من التخليل، وكانت أمه قد قتلت وهو صغير. فذائق مرارة اليتيم وحرم حضان الأمومة، ثم يذكر أنه (أستقر) للعيش مع جده، وأنه معجم «الترجمة» الذي يرد ذكره في موضع آخر من الرواية، فيحدد موقعه قرب قصر هشام في (أريحا)، ثم يصف حياته في المطبخ وسنا دقيقا - فيه روع اللاجنون البرتقال، واليوسفي، والليمون، والعنب الذي دغمه على العرائش - ويشير كذلك، إلى بياضة «سعيد بيك» وإلى شخص اسمه «أبوعمصر» عرف عنه أنه نشر الخضرنة شرقي المطبخ، وجلب إليها الماء من الوادي^(١٣٦).

وهي موقع ثان يذكر رشيد لزياب أنه اشتغل في الكتابة، والرجل، وأنه التاغ من اليتيم في صغره، مؤانا صغير فقيذ والعتي - طائفة اخترفت صدرها، اخترفت شيبها الذي أترضمني. ودفنها هي قريتها، وخرجنا، وأبي سحن كثيرا، كان شيوخها^(١٣٧). وهذه الإشارات تتلق مع ما هو متوفر لدينا من إشارات عن حياة المؤلف^(١٣٨).

وهو يذكر - في موضع آخر، أنه مرتبط بفلسطين، ولا يكتب أو يعيش إلا من أجلها، فقد رحل من المطبخ إلى الأفوار، فعمان، فدمشق، فبيروت، قبل أن يقرر في هذه المرة الرحيل إلى تونس على متن الباخرة (مليفين) وهي حراسة إحدى البوارج الأمريكية، وتكرار المؤلف مرارا لمسألة أن رشيدا قضى أيام طفولته وشبابه في (أريحا) وهي

مخبرياتها المصفوفة بالبوص^(١٣٦)، يؤكد أن رشيداً هذا صورة من رشاد، فليكن من التحريف البسيط في اسم رشاد ورشيد، فلي مثله بهيروت لأوجود شيء من الأثا سوى الكتب. لا تلفزيون ولا فيديو، كتب لغسان كنفاني الذي قتله الإسرائيليون، وكتب لكوستلر الذي فضح خرافة (اللاسامية)، وكتب عن الشيخ عز الدين القسام، وصور لجيفارا^(١٣٧).

وأما الشخصية الثانية «زليخ» فهي مطروحة، فدائية، تقابل في بيروت، ثم ترحل مع رشيد إلى تونس، في السفينة ذاتها. ولأن رواية «الرب لم يشرح في اليوم السابع» لا تتخمين حديثاً بالمعنى التقليدي المعروف، فإن براعة الكاتب تتجلى في القدرة على تطوير هذا العمل الضخم، عبر فصوله المتعددة، مع قصور المدة الزمنية التي يتطلبها وفقر القصة. فالمهلة التي يجدها الراوي أمامه هي سبعة أيام، ولكن الحوارات التي تتداخل، وتقاطع في القصة، تمتد بعيداً إلى عام (١٩٤٨) وإلى حرب عام (١٩٦٧) والحصار الذي استمر تسعة وسبعين يوماً، لم يترك خلالها الإسمت عن التساقط على رؤوس الناس^(١٣٨)، ثم رحلة الضروح أو سفر الطروح، عبر البحر المتوسط الذي يذكره برجيل الإفرنج عن (إيتكا) وبنيه (عوليس) في البحر، وبنوهم التي تنتظر عودته، وبسرسة، التي تحاول إعادة البطل عرواً.

وعلى هذا، ولكي يكون العمل رواية بالمعنى الدقيق، فلا بد من إشراك الأشخاص الموجهين على سطح الباخرة في حوارات طويلة (متعددة) تستلزم من خلالها الأحداث، وتتخلل بالقارئ من زمن إلى زمن، ومن مكان إلى مكان. فحين نقف على مشاهد يروي فيها رشيد ما كان من أمر القهاريين، والضيابط، الذين لم يواجهوا القصف، ولم يتصدفوا للمدوّان، ومع ذلك فهامهم يحتجزون الغرف، والأسرة، في الباخرة، في حين لا يهد كاتب مثل (رشيد) سريراً يلوي إليه، وحين يدعو بعض الذاعبين على متن السفينة لعقد اجتماع يهدف التنسيق، والتشاور، ثلثه ألباع أحد المنظومات، فهم لا يبريدون من الآخرين أن يشاركوهم في شيء، وتكاد الاشتباكات تبدأ من جديد.

ومن الشخصيات التي تظهر في أثناء الرحلة - رحلة سيلفرين - أبو الطيب، والدكتور خالد، والحاج خالد، وأبو منصور، وجوجا الفلبينية التي تعمل في الباخرة، والترافس الكرشي الذي يؤكد تأييد شعبه الفلسطينيين في ضالهم، وبعض القبارصة، ممن يحبون أبطال الثورة الذين قاتلوا في بيروت.

وبطبيعة الحال، يحاول الموجدون في البحارة، وعندهم يتجاوز الألف تقريباً، لزجة الوقت، والانشغال بالمطام، والكلام، والقصود ربما تنتهي الرحلة. وهذا يمكن المؤلف من استخدام خلفات كثيرة في نسخ هذا العمل. فقد لجأ إلى الأغاني الشعبية، والشعر، والتكاثف، والحكايات، والحوارات التي تتوارب المنولوج هي بعض الأحيان. وتضرب في التمسك إلى درجة الإسفاف الذي يقدم فكرة التعبير عن الحالات النفسية، والاجتماعية، التي عاينها كاتب الباخرة الذين يرفضون الهيمنة التي فرضت عليهم فرضاً، ويحاولون المضيق، والقيادات مسؤولية التراجع.

وعلى الرغم من أن مظهر الرواية يوحي بظهورها من الحدث المتناسي، الذي له بداية ووسط ونهاية، على نحو ما لاحظنا في «المساق»، مثلاً، إلا أن الكاتب يجعل من وصول السفينة إلى الساحل التونسي، واستقبال الجماهير المرحبين من الضالين، الذين فاكثروا بحضرة دفء ما من شرف المروية في بيروت، ذروة لا تعني بالضرورة نهاية الحكاية. فالحكاية تبدأ من جديد. لأن الجهة المضيفة تبدأ استقبالها للضالين بتجربتهم من الصراع، وهذه هي رأي وشاد بداية النهاية، فحين ينطرح المقاتل إلى التخلي عن سلاحه، والاكتفاء بتخفيف الأضرار، والتعليقات الصادرة من القادة الذين وافقوا على الخروج أولاً، ثم على القيام «بالهلاج» فيها، على طول الطريق، وإن يجد الراحة التي يسعى إليها في اليوم السابع، يوم الوصول.

ولقد تبين لنا من العرض المبسط لحكاية «اليوم السابع» أن هذه الرواية تنفيه أن تكون شهادة، بيد أن الطابع الروائي فيها نابع من تلك الحوارات الكثيرة التي يستذكر فيها المتحدثون ما وقع، أو يصفون ما يجري، أو يتقانون بما سيحدث. وفي اللحظة المعبدة للرحيل عبر البحر تتلاشى وتتقاطع أحداث كثيرة، وتظهر ظلال من رواية «ألم الحب، والموت»، وظلال أخرى من «البكاء على صدر الحبيب»، وظلال من رواية «المساق». فهذه الأعمال الثلاثة تتكفي، وتتداخل، في رواية وشاد الرامية، على نحو يشهد على الطابع التكاملي الشمولي، لأعماله، ولا غرابة في ذلك، ألم نقل أنها رواية تريد أن تكون كل شيء في دفعة واحدة ذلك كان قبل أن تتداعى الانتفاضة (١٩٨٧) (١٩٩٠). أما بعد الانتفاضة فقد تراجع القهايون المتحدون، وتصدرت أخبار الشبان والفنجان الفلسطينيين الصفحات الأولى من الصحف، وبرقيات وكالات الأنباء، وشاشات التلفزيون، وارتفعت رايات جديدة. وفي هذه الأجواء الجديدة يكتب أبو شاور روايته الأخيرة «شبابك زهيب» (١٩٩١).

٢ - ٥. شبابيك زهيب (١٩٩١)

في «برج الجوزاء» ينشئ الكاتب التاريخ ويشتت في أسواره بحثاً عن خصوصية المكان، فتنبس التي اختارها مسرحاً لأحداث روايته وشخصياتها. يشتت لها الكاتب عن هوية خاصة، لا هي التاريخ الذي درسه عز الدين الأمين حتى حصل فيه على درجة الدكتوراه وإنما يشتت لها عن هوية أخرى هي الجغرافيا أيضاً. والشاهد على وصول الانتفاضة المبكر إلى نابلس هو عز الدين الأمين الذي قرأ التاريخ جيداً، وابنة أخيه زئبب التي تقوم بدور بارز في توزيع بيان القيادة الموحدة، ومع أن خطبتهما مصطفى يشرح داخل السجن بتهمة التحريض على الاحتلال فإنها تحدث خالها عز الدين على الزواج.

وعلى هذا النحو يبدأ نثار الحياة اليومية بالتدخل من خلال السرد. فتشارع والساحة والدكان والجبل والياسمين وكل شيء يصبح مشهداً للوصف.

ومحمود أبو علي الذي يحب فدوى ابنة الحاج فخري لا يعد ما يعيشه عن التقدم لطبيعة فتاة من طبقة غير طبقة الاجتماعية، بل الانتفاضة جعلت الناس مواسية وإنهاء محظوم بلاطة، أو حي بلاطة. هم الذين يتعمدون للاحتلال، ورفض الحاج فخري للخطوبة لا يسوقه لدهاء تلميذ النجم... وأن الحياة أصبحت «بهذلة» فالتجول القديم الذي يمشه «الحاج» لا يتقبل الضيف بسيرة. ولكن تلاعب القنفذ بشقيه فلسطيني 1A و 17 يتجلى من خلال الشاحنة الثلاث التي تنقل الموزونة إلى نابلس فادعة من فري المثلث يفردها صالح العكاوي. أحد أعضاء «حركة الأرض». ويواصل الكاتب ويصد إيقاع الحياة اليومية: الصنفير المتكرو. على توابل معين، يعني هجومها جديداً بالحجارة، والتسبيح المتواصل الذي تزاوله أم إبراهيم يتجه إلى صناعة مقالبع يستخدمها شيلان الانتفاضة فتصويب الأهداف بدقة. وتستشهد زيتبب في أحد شوارع نابلس، ويصر استشهادهما كأي حدث يومي عادي ودمها «شربته أرض الشارع» ومصطفى يتذكر، والتذكر شيء عادي. بينما يسود التوتر وجبة الغداء هي منزل الحاج فخري، الاختلاف بين حسن ابنة، وفدوى، والأم من جهة. والحاج فخري الذي يرفض التغيير السريع من جهة أخرى. الشقة بين الفريقتين تتسع والخلاف يزداد. ولكن إيقاع الحياة اليومية يستمر ويتواصل هديل العمام، وفدوى تحاول إحياء ذكرى زئبب من خلال الشبانيلك، وحيات القمح والفضاء المسكون بالتهنئات، والرقصات القديمة الطهرانية بأن تسبح كاتبة كسميرة عزام أو شامسة كعدوى طوقان. كل ذلك يجري وأم إبراهيم تواصل صنع المقالبع، وتاصر الهوائى بحضرة بسرعة لأخذها ولزورها بالقماش والطبوط.

ويزداد إيقاع الحياة اليومية هي نابض سرعة، ويخترب الشخص من لغة التوثيل فيستعير من الصحافة اليومية أسلوبها في نشر الأخبار عن «فعاليات» الانتفاضة وإجراءات جنود الاحتلال. فنذكر هذه الأتباء مقرونة بتحديد الزمن، اليوم والشهر والسنة، ثم المكان الذي تقع فيه الحوادث. وهذا الشريط الذي يشبه فحساسات من جولد يتم إلصاقها على سهيل «الاقتباس» إذا صاغ التعبير، يربطنا إلى الواقع اليومي بكل ما ينيه هذا الواقع من فسوة ومن فجائعية: طفل يضرب على رأسه لكي ينزل علما تم تعليقه على أحد الأعمدة جدران إسمتية بقمعها الاحتلال لإغلاق المدينة وعزلها عن العالم الخارجي. العصا تهوي بقوة على رأس الحاج فطري، وهو عائد إلى منزله بعد صلاة الجمعة فتطرحه أرضا، وأنهم لا يحترمون أبناء العائلات يا عم الحاج، وعند هذا الحد من الإحساس بالمهانة يعنى الحاج فطري الذي رفض خطوبة فتوى لمحمود أبو علي أن يموت^(١٤٠).

الحاجة واضحة لتثقيب التعبير فتشارك في الانتفاضة، وتصاب برصاصة في الفخذ، وتقتل إلى المستشفى، يقول الحاج فطري: (والله عال، المرأة تطرح للضرب ثوبتي ملابى ابتها، تركض في الشوارع، والشيوخ حسام من مسجد إلى آخر كأنه فيي جند. والبنت تريد أن تتزوج على كفتها، والهمزة بصل يونسي بالعصا وأنا لا أخذ نفسا)^(١٤١).

فهذا الحوار المردي الذي يدبره الكاتب على لسان الحاج فطري، يشخص حالة التفجير التي شملت كل جوانب الحياة بسبب الانتفاضة التي أثرت في تعامل السلوك النفسي والاجتماعي.

وهي القسم الثاني من الرواية يدبر الكاتب عقارب الساعة إلى الأمام قليلا، لكنه يحافظ على سبيل الرواية وندفق المسود بحيث لا يشعر القارئ من قريب أو بعيد أنه تخطى عن الأجواء التي سادت القسم الأول، وهو هذه الحركة أشعرنا برتابة الصوائث واستمراريته. وندفق الشهداء والجرى والتضحيات بلا انقطاع. واستمرارية التواصل بين قطاعات الشعب من خلال صالح العكاوي، ومصطفى، وعزالدين الأمين، وفي يوم الجمعة الدامي الذي شهد تشييع جنازة أشرف داود، وقتل فيه ثلاثة شبان آخرون بصاب ناصر الهواش، ويتم نقله إلى مستشفى المقاصد الخيرية في القدس وهو في حالة ميؤوس منها طبيا «موت الدماغ» مع بقاء القلب حيا ينض، تشكل هذه الإشارة سببا لتدفق المسود باتجاه آخر.

ضماكتها بقلنا الكتاب إلى أحواء القدس وما جاورها من أحياء وقري، ومن معالم وما فيها من مساجد، وكنائس، وقلوب، ونجده يخله إلى هذه المشاهد الوصفية التي تجعل القارئ يلتقط أقباسه بعد رحلة الاندماج بسليل الانتفاضة اليومية.

وعلى مستوى الشخوص تدلف إلى مسرح القصة شخصيات جديدة مع أن دورها يظل هامشيا؛ بهيل يعزرايل، ويوسف صلاح، وغسان، الذي لم يكن له أي دور قبل هذا، وزمنيا تحلل الأثلاث والسبعون ساعة المحددة لرحيل بهيل هذا الزمن الخاص بما تبلى من سرد قصصي، ويصبح الاتساع بها هو محور السرد، ووظائفا يتراجع مشهد الحياة اليومية، الانتفاضة في وجه المحتلين، ليهيئ مشهد جديد آخر، وهو إصرار الإسرائيليين على انتزاع قلب ناصر من جسده لزوجه للمريض الإسرائيلي عوضاً عن قلبه المطلوب... وخشية الدكتور عزرايلين من أن يقوم الجنود باختطاف ناصر من مستشفى المقاصد الخيرية، ثم الاجتماع الذي عقد أطبها لاتخاذ قرار جماعي تشرك فيه فصائل الانتفاضة جميعاً لأن قلب ناصر شيء لا يخص الأسرة وحدها، بل هو رمز لقلوب الفلسطينيين جميعاً. وعلى مستوى الدلالة يبرز الموقف الساخر والمبكي في الآن نفسه من مهزلة تهدي شوكر عضو كتلة حقوق المواطن في الكنيست، الذي حاول إقناع العرب بأن اقتروح قلب ناصر لمريض إسرائيلي يشكل خطوة سياسية تخرج الليكود، وتخرج زاهين وغيره، «صحيح أنهم يقتلون ويقتلون في جدارته...» وثاني ولادة ناصر في نهاية القصة لتبشر باستمرار مشهد الحياة اليومية... والحياة هي الحياة... موت وولادة. وبذلك يكون رشاد قد وجه النظر إلى أن الصراع العربي الصهيوني ليس صراع حدود، أو ظروف أنهية يمكن التوصل إلى حلول لها في الوقت الراهن، بل هو صراع بقاء. فالإسرائيليون حتى هي أكثر أحوالهم نزاعة بليمون العربي مما يمكن أن يدفع له؛ يمدحون لكم كويس، مصاري... بهذا المنظور تغايرت قربية المريض الإسرائيلي غسان - أبا ناصر - قلنا منها بأن هذا المبلغ الوحيد من المال بفري الإنسان العربي بالتخلي عن الماضي، وشطب التاريخ القومي الذي حضره الإسرائيليون نهراً في وهي هذا الإنسان.

والمؤلف لم يرد في روايته هذه أن يستعرض قدراته التشكيلية الجمالية الفنية، ولم يحدده بريق التجريب، ولا الصمي إلى لغة مبهم، مشتتة، متشظية، يتبع فيها القراء أربعين عاماً، كنية بني إسرائيل في صحراء سيناء. بل يكتب بتلك البساطة المعهودة التي قرأناها في (أيام الحب والموت) و(البكاء على صدر العيب) و(المشاق) و(الرب لم

يسخر في اليوم السابع). لغة الأشخاص الذين يتحركون في فضاء النص من غير تزويق ولا تجميل. وهو لا يجد لبناء قصته هذه أفضل من أن يترك لإيقاع العبادة اليومية أن يعبر عن ذاته من خلال النص مشهدا مشهدا، وحدا حدا، وجريحا جريحا، وشهدا شهدا، المتأريص، والأعلام، مفردات فرضتها الانتفاضة، والتغيير الجذري في أنماط السلوك الفردي والاجتماعي، مفردات عبرت بها الانتفاضة عن حالة التثوير الجديدة التي مزت المجتمع الفلسطيني من الداخل. وأجبرته على التغيير. فقبل - كلثن من كان - كيف يمكن لرشاد أو غيره من كتاب القصة والرواية أن يعبروا عن ذلك بأساليب السرد المعجبية التي أصبحنا نشعر بها فيما يكتب ونشعر عن بصوحي، تارة بخفة العذالة، وطورا نعت ذريعة التجريبية

في (شبابك زينة) تخرج طرقة «الحدث» مع واقعية السرد. ولديقه الطبيعي، والتبسيط اللغوي الذي يكاد يلتصم بالكلام الدارج الذي يدور على ألسنة الأشخاص. ومن هنا المزيج تتكون (حداثة) رشاد في شبابك زينة. ممتا ثقلت، بوضوح في رواياته الأخرى⁽¹⁴⁾.



٢ - ٦. استنتاجات

نستخلص مما سبق:

إن لرشاد أبوشار - شخسا خاصا بالموضوع السياسي الفلسطيني، فهو ينطلق في تصويره لعلاقات الشخص من المكان من زاوية سياسية، ومن منظور حضائي، فالأرض، والقرية، والمخيم، والمدينة، كلها رموز يوظفها الكاتب توظيفا يحمل دلالات الارتباط بالناس. ويحبر عن الواقع المحلي، والهيئة العامة التي تعيش بشروطه وبأحداثه.

وتشغل قضية الفساد، والخيانة، والتخاذل، وتقييدها: الشجاعة ونقاظة الأيدي، والصمود، والارتباط بالتنظيم، والتعلق بالسلاح، حيزا كبيرا في فضائه الروائي، وهذا شيء مشترك نجده بارزا في رواياته جميعا من غير استثناء.

وهذا يدفع الباحث إحداه الواضحة من خبرته في القصة القصيرة، مما يجعل الرواية تميل إلى السرد الكثيف، والاكتفاء باللمحات السريعة القصيرة، عوضا عن الطوح في التفاصيل. ومن المظاهر المشتركة بين قصصه القصيرة ورواياته، تكرار الأسماء، وبعض أسماء الشخصوس، ومعالجة القضايا السياسية نفسها، فضلا عن تكرار موضوعات بعضها في القصص القصيرة والروايات.

وفد لجأ الكاتب في رواياته إلى الإفادة من تقنية الراوي. فاستخدم طريقة تعدد الرواة. وتنوع زوايا النظر. مثلما لاحظنا في رواية (البكاء على صدر الحبيب). واستخدم تقنية الكاتب الضمني. مثلما هو الحال في رواية (المشاق) و(الرب لم يسترح في اليوم السابع) و(البكاء على صدر الحبيب) في حين أنه اعتمد البطولة الجماعية وتصريح الإقحاح وتوثيق الحدث في روايته الأخيرة (شبابيك ريش).



التجربة الروائية

في أدب عبدالسلام المجيلي^(١)

«المصورون»^(٢) ضودجا

أ. نضال الصالح*

«جنورنا ضارية في هذه الأرض مثل جنود الأشجار العتيقة، هل سمعت بشجرة أقم
جنورها وتضعها على أكتافها وتمشي بكلمات تسميها».

مدخل إلى أدب المجيلي

مع أواخر تسوّز من العام ١٩٩٨، أو من العام ١٩٩٩، اكتمل الأدب السوري الدكتور
عبدالسلام المجيلي عقده الخامس من العمر^(٣). على مدار أربعة عقود تقريباً، نحو
طبعة وعشرين مؤلفاً تنوع بين الشعر، والقصة القصيرة، والرواية، وأدب الرحلات،
والمقال. وهو كم يؤكد أسئلة الموعبة التي أصبحت من نفسها بقوة منذ أوّل قصيدة
له. ولم يكن قد تجاوز الرابعة عشرة من عمره^(٤)، والتي أثبت حضورها في المشهد
الثقافي العربي خلال أكثر من نصف قرن، أي منذ قصّته «اليدوية»، كما يحلو له أن
يسمّيها، «لومان» التي نُشرت في مجلة «الرسالة» المصرية سنة ١٩٣٦.

وخلال هذه العقود التي تسكّل أكثر مفاصل التاريخ العربي الحديث حوارة بالأحداث
السياسية، والفكرية، والأدبية، وأكثرها استقلالاً بالخطابات والهزائم والانتكسارات، كان
المجيلي أبناً بارزاً لمرحلة التاريخيّة، الجمالية، فقد تفتح رعبه في وقت مبكر من حياته
على أحداث كبيرة كانت تهزّ النفس العربية، والمصنف بها، وتعمّق جراحاتها. كان من
أسبانيا؛ نكبة فلسطين، وعدم وهي الأنظمة السياسية العربية التي تسلّمت زمام
السلطات في بلادها بعد الاستقلال مهادتها الوطنية، والاجتماعية، والاقتصادية. وشهد

* أستاذ اللغة العربية - حلب - سورية

ما كان يميز في قلب الحركة الثقافية العربية، آنذاك، من تيارات فكرية متصارعة، واتجاهات فنية متباينة، بعضها، أو بعض معتقدها على نحو أدق، متمسكة بإتجاهات الأسلاف، عازفة عن إتجاهات الآخر أو مخالفة، وآخرون لاهثون وراء إتجاهات هذا الآخر والتماهي به، واستلبت أطروحاته في ثوبه لم تكن مهيأة لذلك.

ولم يكن المعجلي بمنأى عن ذلك كله، بل إن سيرته الذاتية تؤكد أنه كان أكثر أبناء جيله الأثري التصاقاً به. فقد التحق، وهو نائب في البرلمان عن مدينته الوقت، بصنوف جيش الإنتفاذ للمهاج عن فلسطين بعد الإعلان عن قرار التقسيم في ١٥ أيار ١٩٤٨، ونظم سنة ١٩٦٢ منصب وزير للثلاث من أهم وزارات الدولة: الثقافة، الخارجية، والإعلام، وعلى الرغم من أنه هجر السياسة منذ ذلك الوقت، كممارسة فعلية كما يقول، فإنه لم يهجرها كمفاهيم ومفاهيم وكاتباً^(١)، مؤكداً ذلك من خلال نتاجه القصصي والروائي الذي جاء صدى غير مباشر لما هو سياسي، وتعبيراً عن الهزائم والخيبات التي لحقت بالوطن العربي وأبنائه في النصف الثاني من هذا القرن بخاصة، وفي حضم التحولات الثقافية والصراعات الفكرية والجمالية، ظل يحفظ لنفسه وأديه صوتهما الخاص. محاولاً، إنجاز استمرارية قصصية عربية لم تكن موجودة، أو على الأقل، تمشين مثل هذه المحاولة في حوز الأدبي، هو، في الأساس، من أبداع الغرب الحديث^(٢).

لقد كان نتاج المعجلي، القصصي والروائي، عربي التوجه واليد واللسان، أصيلاً بالخصوصية القومية، ومميزاً عن أسلوبية متجذرة بثرائها ونابعة منه ومجددة له. إذ لم يكن، طوال حياته الأدبية، بمعاكسة التصاريح العدائية، ولم يتهم، كما اتهمه الآخرون من أبناء جيله والأجيال التالية، بما صنّفته الثقافة في الغرب من بشى فنية، وصياغات جمالية، وأساليب تعبير، إلى الثقافة العربية، بل حفظ لنتاجه انتماء إلى التربة التي يصر عنها ويتوجه إليها، لكنه، في الوقت نفسه، لم يكن منبث الصلة بتلك الإتجاهات، بل اعطى منها ما رام معززاً لمقاصد الكتابة لديه، ومعززاً للتقاليد الحكائية العربية بأن، كما سنرى لاحقاً.

مجموعة شعرية، ونحو عشر مجموعات قصصية، وخمسة أعمال روائية، وأكثر من عشر مؤلفات تنتمي لنصوصها إلى فنّ المقال وأدب الرحلات والمذكرات، حصيلة المعجلي الأدبية حتى الآن، وهي حصيلة دالة على العلاقة الشمولية التي تشده إلى الأدب، والتي لم تستطع أن تسلبه محبته لمهنة الطب التي اختار ممارستها في مدينته

الثانية عن الأضواء. الرقعة منذ السنوات الأولى للخروجه من جامعة دمشق سنة ١٩٤٥. كما هي دالة في الوقت نفسه على تعدد اشتغالاته الإبداعية في أكثر من جنس أدبي لم يثاق لغيره من أبناء جيله أن جمع بينها وأن أبدع فيها كلها.

وعلى الرغم مما لحق أدب المجبلي من أذى بعض الدراسات النقدية التي رأى أصحابها أن المجبلي «ضد التقدم»^{١٢} وأنه يقف «وعالمه القصصي في معسكر الإقطاع»^{١٣}، وأنه «لم يسهم في تحليل بنية الصراعات الاجتماعية وتصادم مصالح الطبقات، وإن نظيرته السياسية رومانسية للغاية ذات منحى أخلاقي ودعوة إلى تملك الصف الوطني واهتمام فرداني تنبؤي بالحياة»^{١٤}، فإن ذلك كله لم يشه عن متابعة الكتابة كتابة الأدب وليس إنتاج البيانات السياسية.

بدأ المجبلي شاعراً، وهي وقت مبكر من حياته. إلا يشير في حوار معه إلى أنه حين انقطع عن الدراسة فيما بين العاشرة والرابعة عشرة تقريباً من العمر بسبب مرضي ألم به، كتب أول قصيدة له وأعطاهما لأحد أصدقائه طفولته الذي كان يشترك عدداً من شباب الرقعة آنذاك بممثل مسرحية ليطلبها كافتتاحية لها. «لثبت القصيدة استحسن الجمهور، ومهما يكر سحياً ما ذهب إليه المجبلي نفسه فيما بعد، أي في تقديمه لمجموعته الشعرية التوتمية بالبلقي والهجومي»^{١٥}، من أنه لا يطمح في أن يكون شاعراً كبيراً. ومن أن القصائد التي تضمنتها تلك المجموعة لا تكفي لتثني مجد شاعر حق. فإنها كما يصفها الشاعر شوقي بمدادي «استطاعت أن تقي استجابة هنية متميزة لدى كاتب كبير وقصاص ملهم مثل عبدالسلام المجبلي تؤكد أصالته كإنسان مبدع قادر على الإصغاء، يصدق إلى صوته الداخلي النقي، وأن يعكسه لنا بكل أمانة بماذا عن التشكيد الأعمى»^{١٦}.

انصرف المجبلي عن كتابة الشعر إلى كتابة القصة القصيرة التي كانت «نموذج» مذكورة إنتاجه في هذا المجال، والتي ما لبثت أن تلتفت لشكل أول مجموعة له بعنوان «هت الساهرة» التي أنجزها سنة ١٩٤٥، لكنها لم تزل الغور إلا بعد ثلاث سنوات تقريباً.

والمجبلي، في كل ما كتب من أعمال قصصية، فاض إلى صوته الخاص المميز له من سجل الأصوات التي كانت تصوغ نجارب جيله من جهة والأجيال التالية له من جهة ثانية. ولعل من أهم ما يميزه في هذا المجال هو إنتاجه قصصاً من أهم سماته «التفرد في الرؤية بعيداً عن المذهبية السياسية والفنية مع اهتمام خاص بالتحية الفلسطينية، والعداء بالقمع القصصي، وإدخال المفردات والمعلومات العلمية، والحرص على صفة

الغترية ... مع سيطرة الغترافة والقطر ... وتأكيد انحصارهما على العلم ... إلى جانب البناء التقليدي ... للقصة وخلفية التراث الأدبي والحكايات الشعبية القديمة^(١١)، وجمال اللغة وبساطتها وبالحوض على عنصر التمتع^(١٢)، ثم إنتاج قصصاً سائراً لأغوار النفس، فقرأ على التلاد إلى أعمالها واستكناه دواخلها، مطوّحاً بالحدود الزائفة بين الواقع والخيال، وعلى نحو يدفع قارئه إلى البحث عن مصوغات وجوده «حارج إطار السرديات المصطنعة أو ما وراء أسسها المباشرة»^(١٣)، ويكتفاه حكاية فائرة دفعت كثيرين ممن تناولوا أعماله القصصية على الرغم من تضادهم مع رؤاه إلى الواقع والضم إلى القول إن العجيلي «صوت خاص في القصة السورية القصيرة»^(١٤)، ورواية من الطراز الأول، أو دراية مدبشة، وهذان أصيل ... يسمى دائماً نحو الأفضل، ويتفكس في سعيه الجدة والابتكار»^(١٥).

لقد تفتح وهي جيلنا الأدبي على ما انجزه العجيلي من إبداع في القصة القصيرة والرواية بطائفة من إبداع له خصائصه الجمالية المميزة، والمعبّرة عن أدواتها الخاصة، وإلى الحد الذي سار من الممكن معه تعرّف نتاجه دون أن يكون معهوداً بتوقيعه.

وليس غلواً القول إن العجيلي علامة فارقة في كل جيلنا الأدبي العربي المعاصر في سورية، بل هو علامة فارقة في الأدب العربي عامة.

عالم العجيلي الروائي / سمات عامة

قدم العجيلي حتى الآن خمسة أعمال روائية: «باسمة بين الدموع» ١٩٥٨، ورواية بالاشتراك مع نور قصيباتي قلما تشير إليها الدراسات التي تصدت للحدث عن تجربته الأدبية، هي «ألوان الحب الثلاثة» ١٩٧٢، ثم رواية «قلوب على الأسلاك» ١٩٧٤، و«أزاهير تشرين المدمعة» ١٩٧٧، وأخيراً «المضروب» ١٩٧٩.

وقد عنيت هذه الأعمال الروائية برصد أكثر مفاسل التاريخ العربي الحديث حرارة على المستويين القومي والقطري. فروايته الأولى «باسمة بين الدموع» تعالين فساد الحياة السياسية في سورية في النصف الثاني من الخمسينات، وتتصدى «قلوب على الأسلاك» للحدث عن تجربة الوحدة بين سورية ومصر ١٩٥٨-١٩٦٦، و«ألوان الحب الثلاثة» الحديث عن هذه التجربة ولكن من موقع آخر، وتتجدد «أزاهير تشرين المدمعة» ما أبداه المقاتل السوري من استيعمال في حرب تشرين ١٩٧٢، وتفتكس

«المعمورون» قضية الفلاحين الذين تم تهجيرهم إلى مناطق بعيدة عن قراهم وأراضيهم إبان بناء سد الفرات في سورية. وبهذا المعنى، فإن أعمال المجبلي الروائية أشدّ ما تكون التصفافاً بالواقع، وحفاوة به. لكن مقاربة الروائي لهذا الواقع تقول ما هو سياسي عن طريق ما هو اجتماعي وعلى نحو يمكن القول معه إن هذا الاجتماعي في روايات المجبلي هو ذلك السياسي. وقد أسفر عن وجهه من خلال العلاقات الاجتماعية التي تقوم بين أبطاله الروائيين الذين يتجلّون في رواياته نمالاج أدبية لما ينتجه الواقع الاجتماعي نفسه من علاقات بين أفراد.

وقد استطاع أكثر هذه الأعمال تطبيق مستوى في دالّ على وهي المجبلي بخصائص الجنس الروائي، ومعبّر عن تملكه لأبواته. على الرغم مما تحتشد به رواية «باسمة بين الدموع» من مناقشات فكرية وسياسية وعلمية ومقاطع وصفية، فإن المجبلي كان «يمتلك ميزاناً معيناً لجميع عناصر الرواية، ويصنع خيوطها بعمود التعبير العارف بما سوف تؤدي إليه كل حركة»¹²⁶. ومع أن رواية «طوب على الأسلاك» كانت تلجّ على هجاء التجربة السياسية التي حاولت التصدي لصياغتها قديماً، أي تجربة الوحدة، وتقصّ بما هو فلتضي على جسد النص الروائي بسبب ما يتردد فيها من حكايات وأشعار وأحداث عن الفن، إلا أن المهارة الفنية لدى المجبلي جعلت الرواية التعبير الوعظي المباشر، ومكّنت المجبلي نفسه من تقديم مجلة من الشخصيات الروائية القاضحة التي جسّدت بعلاقاتها ومواقفها ومواقفها جانباً مهماً من جوانب المرحلة التاريخية¹²⁷ التي عيّنت بها الرواية، وإذا كانت رواية «الوان الحب الثلاثة» قد عانت شيئاً من الضعف والتفكك في سائنها الفني، فإن مسوّج ذلك صمدورها عن كاتبتين روائيتين معاً يتجلّيان داخل النص على نحو ظاهر ومفارق تماماً. ومهما يكن من أمر دافع المجبلي إلى كتابة رواية «أزاهير تشرين المعدلة» أي استجابه لرغبة وزارة الثقافة في إنتاج شريط سينمائي يجسد بطولات حرب تشرين، الأمر الذي جعل الرواية أسيرة ما جسّ توحيث أكثر منه إبداعاً، كما جعل شخصياتها «مسيبة الصنيع، ثامة الإنجاز»¹²⁸. فطعية، فطد تملك المجبلي بسبب تملكه أدوات الكتابة الروائية على نحو حادق من أسر طارئة منذ مفتتح الرواية إلى آخرها محققاً بذلك نوعي المتعة والفاخرة بأن الفئتين تمثلان أحد أهم وظائف الأدب كما يرى «ريبنه ويليك» و«لوستن وأرين»¹²⁹.

ومهما يكن صحيحاً أنّ عالم المجبلي الروائي هو بعض الواقع، أو بعض قطاعاته الاجتماعية، وفي بعض تعلياته الاقتصادية والسياسية، فإنّ هذا الـ «بعض» يكتفي عن الـ

مثل: الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. بل يلتقط منه ما يمثل أكثر جوانبه بروزاً وتميزاً من المرحلة التاريخية التي تصدى للحدث عنها أو معانيها أو استكناه تحولاتها وأثرها. ومن الملفت للنظر أن مجمل العلاقات العاطفية في روايات المعجبي تنتهي إلى الإخفاق. كما في علاقة ياسمة وسليمان في روايته الأولى «باسمة بين المجموع». وأن مجمل هذه العلاقات أيضاً يقوم بين شخصيتين مثابرتين طبقياً واجتماعياً. وأن الطورف الآخر الذي يمثله الرجل غالباً ما يعمل في حقل السياسة. فياسمة، في رواية «باسمة بين المجموع»، سبيلة طبقة الأرستقراطية من دمشق، بينما سليمان من أصول فلاحية من قرى حلب وحزبي بلرز. والشخصيات النسوية، في روايته الثانية «قلوب على الأسلاك»، صفية ونهاد وماجد، الثلاثي يقعن علاقات مع طارق عمران القادم إلى دمشق من أقصى الشمال في الريف ينتمين إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها ياسمة. والأمير نفسه سيظهر في رواية «المفطورون»، حيث تدعى الممشفية، البوجوانية، وعثمان القلاح العنسي إلى الحزب الذي يقود الدولة.

«المفطورون»

تلمح هذه الدراسة إلى قراءة جديدة لرواية المعجبي «المفطورون» على مستويين: مضموني وفني. وإلى مسابقة ما سجلها من دراسات غنت بالرواية نفسها، وحاولت قراءتها بمنهج نقدية خارجية، لا تطلق من النص الروائي نفسه. بل مما هو سابق عليه.

ومن المفيد، بداية، الإشارة إلى أن ثمة أكثر من عمل روائي سوري تصدى لما حاولته «المفطورون» غير مبادئها الحكائية العام، أي لما لحق بمنطقة القنات السورية من تغييرات اجتماعية - اقتصادية قبل بناء السدّ وظلاله وبعد: «التحول الكبير» ١٩٧٨ لمحمد إبراهيم العلي - «النهر» ١٩٧٩ لجنان الكيسان، ثم «أن له أن ينصاع» ١٩٨٠ لغازي زوزور أقيما بعد - «المفطورون»، وبعدها، من مجمل هذه الروايات نعت من الوقوع في شرك المباشرة وتمجيد ما أتجزء مشرور النهر من تحولات على المستوى الاجتماعي - الاقتصادي، بل إنها العمل الروائي الوحيد الذي تصدى للحدث عمّا أحفته قرارات السلطة من أدنى بحق الفلاحين الذين طالهم مشرور القهر في السنوات التالية لبناء السد. الأمر الذي يؤكّد ما تواتر في نتاج المعجبي الروائي من تتبع الكاتب لمطالب التجارب التي تشكل مفاسل واضحة هي

التاريخ العربي المعاصر على المستويين القطري والقومي، والتي تتجلى قراراته بمعدل من إرادة الجماعة.

أطروحات الخطاب في الرواية

تهبس المادة الحكائية العام في «المعمورون» على حاملين سرمديين، يتجلى الأول من خلال علاقة عثمان بندي الثاني بشكلان الشخصيتين المركزيتين في الرواية. ويتجلى الثاني من خلال علاقة أبناء منطقة الفجر بهاتين الشخصيتين من جهة، ومشروع توطين الفلاحين الذين ستفجر مياه سد الفرات أراضيهم ويبدونهم من جهة ثانية. وغير هذين الحاملين اللذين تتداخل مكونات كل منهما بمكونات الآخر (بشرى وعلاقات، وأرضية، وأمكنة)، يشكل عالم روائي يستمد مرجعيته الواقعية من تحولات المجتمع السوري في المرحلة التي راغقت مشروع بناء السد في النصف الأول من السبعينات. والحاملان كلاهما يسوقان تلك التحولات بوصفها تحسداً لقيم اجتماعية /معرفية/ سلطوية جديدة في هذا المجتمع، وتعبيراً ذا نزوع مثالي عن إمكانية لقاء الطبقات الاجتماعية المتباينة على أكثر من مستوى.

تهبس الحامل الأول على ما نوافر في مجمل أعمال الخليلي الروائية على مستوى المادة الحكائية الخام، أي بناء هذه المادة على علاقة عاطفية، أو عقدة غرامية، تتجلى فيما بعد أحداثاً قلبي عليها وترصد الواقع داخلها ومن خلالها. ففي «المعمورون» أيضاً ثمة علاقة حب تشكل منطلق مادتها الحكائية الخام إلى ما يدور في قلب الواقع من أحداث اجتماعية وسياسية في مرحلة تاريخية محددة، هي مرحلة ما بعد بناء سد الفرات بعامين. فالفئة الدخشقية «بندي» التي حصلت قسراً وانفردت عن التعليم من جامعة بيروت والتي تعمل موظفة مهندسة في مشروع الفجر، تحب الفلاح «عثمان» الذي «لم يتعد» في تعليمه مرحلة الدراسة الابتدائية، وهي وظيفة أمانة تعاونية لجماعة من فلاحي مزرعة تجريبية، (ص ١٩). ويسوع الراوي هذه العلاقة التي تبدو غير معلة اجتماعياً وسمرهياً بمجموعة من الصفات المتميزة لندى منذ طفولتها التي شهدت بدايات مبلها إلى التفرغ، ومحاولات خروجها عن الصلوة، وكان من بواكير ذلك محاولتها رغبة أمها في أن تتابع تعليمها العالي في إحدى كليات جامعة دمشق لتتخرج منها مدرسة، أو محامية، أو طبيبة، وإصرارها على أن تدرس في فرع للسكرتارية وإدارة الأعمال في إحدى جامعات بيروت، (ص ١٦)، ثم رفضها، بعد تخرجها بدرجة الامتياز،

«العروض التي كانت مباحة لها للعمل في بيروت، وفي المواسم الأوروبية التي كانت تشركها في نوع هي الماسحة اللبنانية» (ص ١٨). وإشراكها العمل في بقعة نائية من بلادها، حيث «المشروع الحبار الذي قامت، ورشاته على جانبي النهر الكبير وفي بوايه المضيرة الممتدة الأرجاء إلى بعد الأقاليم» (ص ١٨). أي مشروع سدّ القنات.

ولأنّ ثمة إحساساً متصمراً كان يثاب كليهما، ندى وعثمان، بأنّ علاقة الحب التي وحدتهما، والتي بادرت ندى إلى الانفصال عنها، ليس لها ما يملأها على المستويين الاجتماعي والمعرفي، فقد حرصا معاً على أن تظلّ طبيّ قلبيهما، وبخاصة من جانب ندى التي عبرت عن إحساسها ذلك على نحو غير مباشر بطولها العثمان، وهي تشرع في الكشف عن حبّها له: «عندي سؤال لك، لا أستطيع أن أوجه إليك في الطلوع» (ص ٨٢)، والتي ما لبث أن تحسّت طلبه حين قال لها: «اسمعي يا ندى، ما قلته أنت لي في هذا المساء، وما قلته أنا لك، لم يدر به إلا الليل وهذا السهل وحدائق اللانوروفر» (ص ٩٥) بقولها: «لن يعرف أحد بما دار بيننا» (ص ٩٦). وطمحت تلك العلاقة خفية عن الآخرين، وإن كانوا يهدون شيئاً من التفاهل والهوس حول لقاءاتهما وحواراتهما، حتى وقت متأخر من بدايتها، إلى ما بعد استسلام ندى لفتات «أنهر» شقيق صديقها اللبنانية «حورية»، «برضا وتكاد» (ص ٩٠) في غيب الكلي (سافر) إليها زائرين بعد سفر عثمان إلى المنطقة الشرقية، حيث سارعت إلى إخبار والدي عثمان بعلاقتهما وعزمهما على الزواج، غير أن هذه العلاقة سرعان ما تصاب بالذبول، وتنتهي كما لو أنها لم تبدأ، حين أصدر عثمان بعد تردد، على التحاق بجموع المضمورين إلى المحافظات الشرقية بعيداً عن أراضيهم ورغماً عنهم، وأخيراً الإذعان لرغبة ندى بالسكن في قرية «الهدلانية» القريبة من المشروع، حيث كانا قد خططا لذلك أكثر من مرة¹².

ويضمّن الحامل الثاني علاقة أبناء منطقة النهر بكل من عثمان وندى، عثمان وبخاصة، ثم بمشروع توطينهم بعيداً عن قراعتهم قبل أن تقرر مياه السدّ أراضيهم وبيوتهم. كانت الحكومة قد بنت لهؤلاء، قرى نموذجية ليست بعيدة عن المشروع، تقع على كتف نهر في ضفة البهيرة، ليستكوها ويمارسوا عملهم الزراعي من خلال تعاونيات فلاحية فيها، وكان عثمان يوسف أمين تعاونية الجماعة من فلاحين مزرعة تجريبية، يحاول إقناعهم بالانتقال إلى منازل تلك القرى النموذجية للسكن فيها، بعد أن أبدى هؤلاء تشبهاً بالكواخيم الخشبية، واسترارا على البقاء في أراضيهم ولو طالتهم مياه الفجر. كانوا يشاطرون: «كيف يتروكون المساكن التي ولدوا فيها، والأرض التي فلحروها السنين الطوال

بأيديهم ورووها بحرق جيوشهم، إلى أرض جديدة لا تربطهم بها رابطة، ولو كانت مساكنهم الأولى على سرس حمران، (ص ١١١-١١٢). وعلى نحو مماثلت لعمشان وقرقيشيه الذين اجتمعوا بكبار المسؤولين في العاصمة يتمّ انطفاة قرارات جديدة قضى بالاّ يسكن هؤلاء الفلاحون في تلك القرى النموذجية، وبأن يتمّ ترحيلهم إلى أماكن بعيدة، إلى المحافظات الشرقية، وإلى المحافظة الثالثة منها على الحصر، وإلى أقصى بقاع تلك المحافظة على حدود البلد (ص ١٥٠)، دون أن يقدم أولئك المسؤولون تعاملاً لهذه القرارات. ولأنّ ثمة لعنة، سبّة قديمة، كانت تلاحق عثمان بسبب كونه جالياً بعد أن قتل والده ابن عم له فقد كان عليه أن يواجه معارضات كثيرة من الفلاحين الذين كان يطوّف بقراهم لإقناعهم بالقرارات الجديدة، وكان هؤلاء يزدانون إصراراً على التمسك بأراضيهم. وعلى الرغم من التظاهرة التي قاموا بها أمام مبنى المديرية العامة للمشروع للتعبير عن معارضة رفضهم لتلك القرارات، فقد أذعنوا لها أخيراً، لجأوا إلى الدعاية لتحميهم من عظم الطبيعة والمجتمع قريتهم مثلم ألد.

وعبر هذين العاملين السريين الرئيسيين تتأصل مجموعة من الحكايات الصغيرة التي تتناظر فيما بينها وتداخل لتصب في المجرى العام للحكاية الأصل في الرواية، من أهمها: حكاية جابر المبروك، وأبو عثمان، مع ابن عمه خلف الذي قضى نعيه على يدي جابر لسببين كان أحدهما ذريعة للأخر: أعني تنازع جابر وابن عمه على حب فتاة واحدة، فعلة، ثم تنازعهما على الدور في سفلية أقدامهما على البقر. وحكاية عثمان والفتاة التي أحبها، وقدّم اعطيتها لكن أهلها جابهوه بالرفض لأنّه جالري، ألم ترفضني فتاتي التي وقت لها كما راقبت لي، ولكن أهلها ورفضوني، ورفضني لولا عمها الذين كان من حقهم أن تكون لواحد منهم، ورفضني أبايها الأثنيون والأعمام لأنني لست من العشيرة، عظيمتهم. أنا وأبي رجلان مفردان في هذه التواخي. نحن جماعة لا أصل لنا في هذه القمار، نحن جماعة جالريون (ص ١٤). ثم حكاية أبيهم وندي وعلاقتهم بالمسروقة على شفاة من الزمن ومن عثمان الذي كان يتنقذ الأماكن التي سرحل إليها المموروون في المحافظات الشرقية.

الدوال في الرواية أو المضمون السري

على الرغم من أن «المموروون» تنحصر عاطفة الحب، وتكمن تجاوزها مرافعات الواقع الطبيعية والمعرفية، لكنها تفي بإمكان لقاء الطبقات ومصالحتها عبر هذه

المطابقة وحدها محسوب. فهي تلج في أكثر من موقع. على أن ثمة شروطاً نفسية أكثر منها اجتماعية تعوق هذا القضاء. أو تحول دون اكتماله. وعلى محور غير مباشر نشي بأن زوال تلك المروبل مرهون بوعي حقيقي من جانب الطبقات الأكثر اعتباراً في المجتمع. وغير ذي صلة بظلية انتمالات فردية خاصة.

الوعي المرتبط بالممارسة الثمة شرط الرواية لإنتاج مجتمع معافى طبقياً. ومن دون هذه الممارسة يظل الوعي أسير أوهامه. وقد تعبّر عن نزوع مثالي ليس له ما يعزّزه على الصعيد العملي.

وه المغمورين. قبل ذلك. تمجّد ارتباط الضلّاح بأرضه. وتولي العلاقات الاجتماعية التقليدية الشائنة التي تضبط منظومة القيم في مجتمعه القبلي. وتهدجو جور السلطات عليه وتطالعه قرارات عاشمة لا تلي بالآله. وألغى من أهم ما تنتم به. على مستوى الرواية. هو مساوئها بين ظلم الطبيعة وظلم المجتمع من جهة. وظلم الدولة من جهة ثانية.

كان الضلّاحون. قبل المشروع. يداون وطأة الطبيعة وقسوتها. حين يهبط عنهم ماء السماء تصبح حفنة الماء مساوية لحفنة الدم. وحين تنفّس مياه النهر لا تفي ولا تفر. وبدلاً من أن يوفر المشروع لهم ما يفيهم تلك الشسوة ويمنحهم عوائل الطبيعة. تسلبهم الحكومة انتمائهم. وتذيق بهم بعيداً عن أرضهم.

لقد أدت سطوة الطبيعة وقسوتها المدمر واحتباس الماء إلى أن يقتل جابر ابن عمه خلف. حينما تلازمه دوره في سفاهة الغنم على الشر. وقد أضجع جابر المبروك عن ذلك الظلم الفادح الذي كانت الطبيعة تمارسه بحق أولئك الضلّاحين معللاً قتله لابن عمه بقوله إن من قتله ليس هو. وإنما الشمس. والحر. والمطر. والباردة. (ص ٢٩).

والرواية نفسها لا تنكفي بمعاناة ذلك الجور الذي تمارسه الطبيعة بحق الضلّاحين. بل تلمن كذلك الظلم والأعراف الاجتماعية/القبيلة العاشمة فيما بين الضلّاحين أنفسهم أيضاً. إذ يرهّض أهل الفتنة التي رافقت عثمان وراق لها. كما قال لندي. (زواجها. لأنه لم يكن من عشيرتهم. ولأنه جال. وبهذا المعنى. فإن ثمة أكثر من سلطة قائمة تقصدي الرواية لتعزّيها. سلطة الطبيعة. وسلطة القيم الاجتماعية/القبيلة اللتين تسلبان الضلّاح حقّه في حياة كريمة. وسلطة الدولة التي استجار بها الضلّاحون لتصفهم من الطبيعة. ومن المجتمع. فرفضت منهم ظلمهما وأوقعتهم تحت ظلمها هي. (ص ٢١١). والرواية تردّد. عبر أكثر من موقع في حركة السرد. انتصارها لهؤلاء الضلّاحين. وترصد في

الوقت نفسه وتنجو أيضاً آلية التفكير التي تحكم علاقة الدولة بهم. ويوضح عثمان عن ذلك بقوله الذي حين عاد من لقاء كبار المسؤولين في العاصمة، المبعوثين لمشروع الغمر: «ما تقولونه صحيح، إلا أن الكبار لا يشعرون به. لهم قراواتهم التي لا يأخذونها نحن في حساباتهم لها» (ص ١٢٢). ويقول لعدد من الفلاحين الذين كانوا يتحدثون عن قراواتهم الطالم: «من يكون نحن في هذه الماكينة الكبيرة التي يسمونها الدولة...؟ نحن حدائق صغيرة، براغي، أو أسلاك، أو مسامير دقيقة وخفيفة... قطع من المعدن لا بد للماكينة منها، وفي الوقت نفسه لا قيمة لها ولا نفع إلا في مكانها من الآلة» (ص ١٢٣).

كان عثمان يعال نفسه، مبدئياً حماسة فائقة في عمله. بأن يشار مشروعات النهر له، وألحبه من عدوهم، المجتمع والطبيعة، بمعنى أنه كان يدرك أن المشروع ليس هضلاً جيولوجياً يلهم جيوت التهر، بل فعلاً طبعياً قادراً على تعديل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين، والانتقام لهم من الطبيعة التي ظلمتهم طوال حياتهم. كان ذلك حاجسه. ليس بسبب كونه جاكياً، مخلوقاً وأسوته من التهيئة، بل بوعيه تيسيراً للفهر الذي تشجعه العلاقات القائمة في مجتمع الجزيرة السورية. ولم يكن عثمان وحيد هو الذي يؤمل نفسه بأن يطول التعبير كل شيء. بل إن نكاحاً تشبهاً كانت تؤمل ذلك، وكأنها كانت تريد أن ثابت لنفسها أن ما تؤمن به، وما شئت به من مبررات لفتاة ناجحة ومميزة مثلاً، قابل للتحقق وليس محض أوهام مثالية أو يوتوبيا لا وجود لها على أرض الواقع.

لقد «المغمورون» إلى جانب الجماعة وتبنى قضية نزوحها أو إزاحتها على النزوح من أرضها إلى أماكن بعيدة عنها على الرغم من أن الخطاب الروائي فيها يبدو مغموماً بالحدث، عن المفارقة الطبيعية/ المعرفية بين شخصياتها الرئيسة. عثمان الفلاح، وندي المدينة. والرواية تعمل ذلك منذ صفحاتها الأولى. أي منذ الإهداء الذي يتوجه به العجيلي «إلى الذين على رؤوسهم المغامرة بعناء السدّ بنيت أمجاد وازدهرت خطوط» إذ يوضح هذا الإهداء عن هجاء للقوى الانتهازية التي استثمرت ذلك المشروع لامتيازاتها الخاصة. غير عابئة بحقوق الجماعة.

وبهذا المعنى، فإن «المغمورون» تدحض ما ذهب إليه عدد من المشتغلين بنقد القصة القصيرة والرواية في سورية من أن العجيلي «بعد التقدم»^(١٢)، وأنه «ليس لديه التزام حقيقي لأنه ينظر إلى الأمور كافة من على»^(١٣). فالرواية تعني من شأن حركة التاريخ. وتعني بها، وتعتبر عنها كما تعني بذلك «دينامية» التاريخ نفسه، وهي لا تعمل

ذلك على نحو يستدعي التفحص ما هو خارج عليه، أي مما هو خارج على سياق هذه الحركة، بل على نحو يلهي من داخل النص ذاته، بل من داخل البنية المعرفية/الطبقية لشخصياته.

ومهما يكن صحيحاً أنّ التاريخ في أدب المصطفى «تاريخ أفراد، وليس تاريخ جماعير أو طبقات»^{٢٢٦}، فإن هذه الرواية تنجز تاريخ جماعة، بل تاريخ «جماعير أو طبقات» بعبارة أولئك، حيث تهجس ملامتها الحكاكية الخيام بتقاطع اجتماعي زيفي تعرض أبنائه جميعاً لاقتلاعهم من أرضهم، ولتضييقهم بعيداً عنها، معبرة من خلال شخصياتها الرئيسة، ندى وعثمان، عن ذوبان الفروق الطبقة وثلاشيها وعجزها أمام ما تجمعته العلاقات الإنسانية ويوحده الحب، ويواسيه الإيمان بالعمل من أجل الجماعة، لقد كانت ندى سليلة طبقة اجتماعية /مدنيّة/ معرفية مغارقة تماماً لطبقة عثمان الحلاعبة/الريفية/ التي لم تحصّل من المعرفة سوى القليل، لكن هذه الفروق بينهما لم تكن لتقوى على وضعهما في مواجهة طبقية بالمعنى الذي تحسني به تلك «الأيديولوجيا» وتقول بـ «معية» التقاطع بين الطرفين، كان إيمانها بالجماعة كافياً لتفاد الطبقتين، ثم لتضمين الروحي في مواجهة المادي. ومهما يكن صحيحاً أيضاً أن «إبراز المستوى الشخصي مقصود لذاته (في الرواية)، لأن عملية التحول التي... بشكل هودي لا جماعي»^{٢٢٧}، فإن الأكثر صحة هو أن هذا الفردي هو ذلك الجناسي وقد تمت «تمذجته» أدبياً.

الشخصيات

تتّم «المعمورون» شخصيتين مركزيتين فاعلتين في الحدث الروائي بسبب متقابلة وبرايز متقابلة. ولتمة نوعان من الشخصيات الثانوية، نوع يتسم بكونه جزءاً من الحكاية كما في شخصية جابر المبروك والد عثمان، وشخصية اتيس شقيق حورية، وآخر بكونه استكمالاً لها كما يحلّه ما يتيسر من شخصيات في الرواية التي ما إن تطال برأسها في عملية الحكاية الروائي حتى تختفي فجأة، كخلف ابن عم جابر المبروك وفريال وجورجيت ونيلة العاملات في مشروّع قرى الفجر وزيقات ندى في جناح العازيات، والمهندسين سليم حطّيب وورحيت الذي يعمل في المشروّع أيضاً، والدي ندى وآخرين.

ويترجّع هذان النوعان بين شخصيات فاعلة نسبياً كما هي شخصية اتيس الذي

استطاع أن يصدّق حب ندى عثمان وأن يفعلها تستسلم لقبيلته «مرصاً وتلدّ» وأخرى ساكنة لا تصارع أي ضغينة في الحدث الروائي وتظل محافظة على خصائصها الاتباعية منذ ظهورها في الحدث حتى ثباتها عنه، كما هي شخصية جابر المبروك وهدة وخورية وآخرين.

تستأثر شخصيتا ندى وعثمان بمساحة وهبة من حركة السرد، ليس بوصفهما الشخصيتين المركزيتين في الرواية فحسب، بل بوصفهما جسدياً للفعالية الحكيم الروائي وأطروحاته، وغالباً ما يتم تقديم هاتين الشخصيتين من خلال أقوال الراوي عنهما وليس من خلال أفعالهما^{١٣١}، وكثيراً ما يعنى هذا الراوي بتقديم صفاتهما المادية كما يفعل مع مجمل شخصيات الرواية الأخرى.

يمثل عثمان شخصية الفلاح المثقف الذي يربط بين النظرية والممارسة على الرغم من أنه لم يحصل من المعرفة ما يجاوز مرحلة الدراسة الابتدائية، كان دأب القراة في كتب طبهت هي التماثلات الزراعية والتحويل الاشتراكي والتنمية الاقتصادية (ص: ١٦٤)، بينما كان أقرانه «يشاهدون نشاط المصالح المصنوعة والجرائد، وأحياناً الكورسات الحزبية، يتصفحونها ويتظاهرون بقرايتها في المجتمعات» (ص: ١٦٤)، وقد كان في وسعه استغلال ثمة رأسخمة له لمهنته الشخصية والكتب المال أو الحصول على الترفقات، كما فعل بعض رفاقه الذين تولوا في العاصمة وظائف قدر عليهم الرزق وتوفر لهم الراحة، كان يقول: «أنا رفيق للفلاحين... الفلاحين الطشتي الأيدي» (ص: ٢١٤)، وكان مؤمناً بأن المشروع الذي يعمل فيه سينتقم له ولأبيه من عدوئها وعدو الفلاحين الآخرين: المجتمع والطبيعة، وبأن ثمة تعديلات كثيرة ستطرأ على حياة هؤلاء الفلاحين، وعلى الرغم من أن أحلامه تلك سرعان ما توثبتا بقرارات الكبار في العاصمة، وعلى الرغم أيضاً من حبه الكبير لندى واستسلامه له مرة، فقد أثر التشعبية به والاتحاق بمسود الفلاحين الذين سيتم ترحيلهم إلى حدود البلاد، معبراً عن ذلك بقوله لعمورية صديقة ندى: «أنا من هؤلاء الناس... حين ينتقلون أنتقل معهم، إنهم اعلي» (ص: ٢١٨)^{١٣٢}.

وهو لم يكن على امتداد علاقته بندى من التعبير بأن ثمة جذراً عالية تحول بينهما^{١٣٣}، لكن حبه لها لم يتر على النيل من إيمانه بجدوى ما يعمل وما يتوق إلى تحقيقه لصالحه ولصالح الجماعة التي يتبنى قضائهما ويدافع عنها، وإن كان ينفذ إرادات السلطة وقراراتها، والحق أن العجيب قد التقى رسم صامخ هذه الشخصية على

المستوى النفسي، كما تمكن من فهماتها أدبياً وصياغتها فنياً، وإن طغى التوصيف الخارجي لها، كما فعل معظم الشخصيات الأخرى. على العكس بخصائصها الانتعالية. وتوجد شخصية ندى نموذجاً جليلاً للوعي الناقص، والمدمج بأوهام عقلية عن لا طوقية المجتمع. والذي يجعل في داخله تناقضات كثيرة ما لبثت أن تصفر عن أختها حين ترتطم بالعشقة، أو حين تجد نفسها في مواجهة الاختيار بين ما تقول وما تفعل. لقد كانت علاقتها بثمان تعبيراً عملياً عن رغبتها في التحدي، في المغامرة فحسب، ولم تكن صادرة عن وعي محدود ما تفعل. بل عن شوق بقيم الطبقة التي تنتمي إليها، تحقيق غير مؤؤد بمروجيات فكرية واقعية.

إن كل ما كانت تقدم عليه إنما كان يصدر عن محاولة لتثبيت عداها الذي التصمت به شخصيتها في مرحلة الطفولة، والذي اكتسب صفات العجل إلى التفرد في مرحلة الشباب، والرغبة في الخروج عن المألوف في مرحلة الدراسة الجامعية والعمل فيما بعد، ويؤكد ذلك إقصاؤها بنفسها لثمان من رغبتها في الزواج منه حين شُكِّل لها أن حديثه عن الحدود بين أنثى ملكها وفلاح وليس شداثة، ويضع على رأسه كوفية يضرع اتهاماً لها بأنها غير مطلقة في حينها الذي قتله وغير صادقة في حبها لأولئك الناس، (ص ٦٤) أي للآخرين. ولذلك يصرح لها بأنها لم تكن جليلاً للحرية، والذئبان جليلاً خاطباً لأخته، فأصبحت حين استيقظت، أن ثمان كان مصيهاً عندما قال إن ندى لا يمكنها أن تتخطى حدود ملكها فتتزوج من فلاح! أزعجها إصابة عثمان في هذا، ملكها أزعجها معرفة هذا عن نفسها، (ص ٦٦)، فصارحت لكي تثبت لنفسها قدرتها على الإتيان بما لا يقوى عليه الآخرون، وبما يشاء وأعراف المجتمع وتقاليدهم وفيه في هذا المجال. إلى القول في اليوم التالي: «بالأ لا الزوج منك أنت بالذات، أنت يا عثمان»، (ص ٨٦)، عارضة عليه خطبتها إليه بنفسها.

لقد تحلّت ندى عن كثير من المفروقات التي كان من الممكن لها أن تلاحظها، فبعد حصولها على درجة الامتياز من الجامعة، وقضت العروش التي كانت متاحة لها للعمل في بيروت، وفي العواصم الأوروبية التي كانت لشركاتها فروع في العاصمة اللبنانية، وهرولت إلى بقعة من بلادها ثانياً في الشمال. لتعمل في هذا المشروع الجبار الذي قامت ورشاته على جانبي النهر الكبير وهي مولده المقبرة الممتدة الأرجاء إلى أبعد الأقاليم، (ص ١٨٠). كانت تؤلر «العمل المنتج والمفيد للمعاصرة، ولو كان ضريباً أو شافطاً، على حياة الرفاه والترف الفردي» (ص ١٨٠) ولم تترد في صحبة فلاح ابن فلاحين لم

بجاوز تعليمه الابتدائي، ولم يكن أكثر من أمين معلومة في مزرعة تجارية، لكن ذلك كله، ومنه ارتبطاتها بعثمان، لم يكن سوى تعبير عن برمجتها وضيقها بقيد طبقها، ويبدو أن إصباحها من حبيها لعثمان لم يكن قائماً على وعي حقيقي بما تعمل، بل تحسداً لميلها إلى التفرّد، وإلى التمرّد على مواضع الطيقة التي تحذر عنها، ولذلك لم يبد أي نوع من التشبث بتلك العلاقة التي انتهت دون مسؤوليات موضوعية كما لو أنها كانت تنتظر ذريعة، مهما كانت صغيرة، للتصميم على قطعها بعثمان، ولتعود إلى طبقها التي تنتمي إليها، ولتلقى حكمتها التي دونتها ذات يوم: «كل امرأة مستعدة لأن تعطى نفسها ... متى وجدت الرجل المناسب، هي الطرف المناسب، في المكان المناسب» (ص ٢٣٧) وراء ظهرها.

والرواية تلجّ على تلك الفوارق التي تفصل بين المتخصصين عبر أكثر من موقع من حركة السرد، من خلال ندى أحياناً، وعثمان أحياناً ثانية، ومن خلال الراوي أحياناً ثالثة، فقد كان عثمان منذ البداية لا يقوى على الجهر بميله إلى ندى، وكان ثمة إحساس بنتابه بأنها من طبقة غير طيبة، من طبقة أخرى، (ص ٣٢)، وعلى الرغم من مصي وقت على حب ندى له وحبّه لها، فإنه «لم يستطع التخلص من شعوره بأن هذه الفتاة تنتمي إلى عالم شديد البعد عن عالمه» (ص ٢٥٦)، بكثير مما كان يقول لها حين كانت تعبر عن تعلقها به: «هل هذا صحيح؟ أحب أن أصدق كما تقول يا ندى» (ص ٢٧٣)، وتعبّر ندى عن ذلك بما اقتاتها لحنه قول أنيس لها مبدئياً خوفاً من أن تنتهي الأمور بأخته حورية إلى ما انتهت ندى إليه في إقامتها بين الفلاحين، ومن أن تتزوج فلاحاً مشغوم الصدين من المنطقة، «تراجعت ندى... كالمجفلة لما تلفظ به أنيس، من المؤكد أنه لم يسمع بعثمان ولا ندى بملاقاتها به، إلا أن الوتر الحساس في نفسها أصيب مرة أخرى» (ص ١٦٨)، والراوي نفسه يشير إلى تلك الفوارق بالقول: «إن فروقاً كبيرة لا يمكن تجاهلها تجعل من قرانها أمراً مقدداً، صموداً تحليقه تنوق صموداً تسديقه» (ص ١٠٦).

لقد كان مناقضا لطبائع الأشياء ولمواضع الواقع وللتعليم الاجتماعية الموروثة اختلاو ندى، طبقة المجتمع المدني في عاصمتين، دمشق وبيروت، لإثرائها العمل في منطقة نائية من بلادها وهي ظروف معيشية قاسية على العمل في بيروت أو في عواصم أوروبا، غير أن ما لم يكن كذلك هو تعلقها من ذلك كله عند أول سائحة وضعتها وعثمان أمام إرادتين متناقضتين، إرادتها في البقاء في «الهدالنية»، وإرادته في التعلق

يركب المغمورين إلى أقصى الشمال الشرقي من سورية، إذ لم تكن أطروحاتها سوى أفكار سرعان ما نهضت حين تمسك عثمان بضرورة ربط نظرياته بالممارسة، والترحال الزوج مع الجماعة على حبه لها.

وباستثناء شخصية أنيس، فإن مجمل ما تنبئ من شخصيات في الرواية يبدو استكمالاً، كما قلنا، لمكونات العالم الروائي، وهذه الشخصيات جميعاً لا تؤدي أي دور في تطور الأحداث، وهي جميعاً مرسومة من الخارج، أي من خلال صفاتها المادية فحسب، ومسوّغ ذلك أن المجهلي لا يستند إليها أي مهمة داخل الرواية، ولذلك لم يكن ثمة ما يعنيه، كما يبدو، في بيان خصائصها الانفعالية والكشف عن آليات التفكير لديها، وإذا كان بعض منها يحول شيئاً من ذلك داخل حركة السرد، كما لدى بعض الشخصيات الفلاحية التي تبدي ارتباكاً بالأرض وتمسكاً بالمكان، فإنه لا يبدو أكثر من كونه تجسداً لأفكار سابقة على النص وليست منطلقة منه، والتي يتم التعبير عنها من خلال الأقوال وليس من خلال الأفعال. ويمكن أن نمثل ذلك بشخصية الكهل الذي يعبر عن تشبّهه بأرضه التي ولد فيها وقضى حياته فوق ترابها واكتوى بتقلبات نهرها بقوله: «أنا لو سمعت أبنتي أن يحرقوا شبري على شاطئ هذا النهر كي أقدر، حتى بعد الموت، أن أمد نظري من وراء التراب إلى أمّك» (ص ٢٠٤)، أو بما يقوله المجهلي لعثمان حين أهدت الحكومة إصرارها على تهجير الفلاحين إلى مناطق بعيدة: «يا عثمان يا ابن أخي، لا تلم الرجال إذا تمسكوا بالأرض التي ترواها وتعرفها، هل تدري يعني ذاك أن أظفرك أنا منذ عشرة أيام، منذ جازنا الخبر عليكم بأن زيادة في النهر مثبلة، وأنها ترفع البحيرة، علا الماء حوله وسبق الطريق الهاسية إليه، وأنا منذ عشرة أيام أرجع إليه عند كل مطيب، أدور في نواحيه، ولولا الحياة المصمتة وهي على حيطانه وقيل تلك الحيطان بشفتي» (ص ٢٠٤-٢٠٥)، بل ويمكن القول إن المجهلي يقدم، في هذا المجال، طلال شخصيات وليس شخصيات من لحم ودم، شخصيات منجزة على نحو سابق لفعالية الكتابة، ومعبرة عن محاولة فكرية أكثر منها تصيداً لكيانات واقعية.

على حين تشغل شخصية الليثاني أنيس أحد الشركاء في المؤسسة الليثانية للتجهيزات التي التزمت إنشاء الأقنية في إحدى مناطق الفجر، والذي قُدم إلى المشروع لعقد صفقات تعديلات لصالح المؤسسة، بعضاً من اهتمام الروائي، حيث لا يكتفي بتقديم صفات أنيس الخارجية فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى منظومة الوعي التي تحكم رؤيته للمشروع، والتي تنكشف في رثه على ندى حين قالت له: «إذا كان هذا البلد لا

وعجبك، فلماذا أنت فيه الآن؟ اجاب: سؤال وجيه. أنا فيه كي أخذ حصتي من المعافاة التي توزع هنا. هذا بقرة حلب، ومنك كثيرين فيري جثث حاصلاً سطلي لأملاء من حليبيها» (ص ١٦٩). وكما يبدو دخول «هيام» في رواية المجهلي الأولى «باسعة بين الصموع» في حياة بطلها «سليمان» باعثاً على تقوية المتصور العاطفي في الرواية^{١٣٧}. فإن شخصية «أنيس» تؤدي الدور نفسه في رواية «المعمورون» أيضاً، حيث لا تظهر هذه الشخصية إلا مع الثلث الأخير من الرواية. أي مع المواجهة التي تلعب «ندى» في اختبار حقيقي لمشاعرها نحو عثمان من جهة، ولأطروحاتها من جهة ثانية.

وما تبقى من شخصيات في الرواية: أمثال: هريال وجورجيت وسليم، يبدو قائضاً على جسدها، ويضي ما يذهب إليه التألق الفصيل من أن القارئ «لا يجد في الرواية جزئية واحدة لا تخدم سير الحدث في حاضره أو مستقبله»^{١٣٨}.

بناء الرواية

تمتد المادة الحكائية في «المعمورون» على تسعة وعشرين فصلاً، يرتبط بعضها ببعض أحياناً، ويمثل كل من بعضها الآخر وحدة مستقلة بنفسه. والفصول الخمسة الأولى منها تشكل «مادة إحصائية للشخصيات» إلى أنها تعزل هذه الشخصيات إلى الجوهري منها وإلى ما سيضي فيها بعد امتدادها وورد أحداثها حيال الأحداث التي ستقري في السرد الروائي. حثلة أحياناً وبطيئة أحياناً ثانية بسبب ما يتروك في بعض المواضع من الرواية من فيوضات سردية وحوارية زائدة على جسد النص وعلى العن الحكائي فيه. كحديث حابر المبروك عن الوشم على سبيل المثال، وإذا سلم المرء بالعمل الإحصائي الذي أجراه سمر روجي الفصيل لتوزع الفصول بين شخصيات عثمان وندى، أي حينما رأى أن خمسة من فصول الرواية تبدو خاصة بـ«ندى» وأبناء طبقها وما يتعلق بذلك، وسبعة منها تبدو خاصة بعثمان وأبناء طبقه وما يتعلق بذلك. وأن ثمانية تقوم بحصة الصلة بين الطبقتين^{١٣٩}. فإن ذلك يضمن أن تسعة من فصول الرواية لا تؤدي أي مهمة بذائية هي النص.

ما يذهب إليه الفصيل في هذا المجال، لا يبدو دقيقاً تماماً، فثمة فصول مما لم يشر إلى دورها أو مكانتها في بناء الرواية تشكل روابط ثنائية بينها وبين ما سبقها من جهة، وبينها وبين ما سيليها من جهة ثانية. ويمكن أن نعلل لذلك بالفصل الأول الذي ما إن يتهيأ بتسلل ندى ودهشتها من أن حابر المبروك قاتل حقاً حتى تروك الأحداث

في الثاني إلى طفولة ندى وشبابها وحتى ينتهي الفصل ذاته بذلك التماثل والتدخلة
تقسيمها أيضاً، لياتي الفصل الثالث إجابة وتحليلاً لفعل القتل، غير أن ذلك لا يعني أن
فصول الرواية جميعها تقوم بهذه الوظيفة، أو أن ثمة روابط بينها كلها، فبعض الفصول
يشكل كل منها وحدة حديثة *(زمنية/ مكانية)*، يمكن أن تكون بنفسها نسيجاً قصصياً
بالمعنى الدقيق للجنس القصصي، غير أن الفصول، في الأغلب الأعم، تخضع لعمد
السببية، حيث يكون الفصل السابق سبباً لللاحق، ويكون اللاحق نتيجة لما سبقه.

وهي محاولة، كما قلنا، من المعجلي لتثبيت أسلوبية روائية خاصة به، وعلى النحو
الذي التمت به رواياته السابقة «باسم» بين النوع، بخاصة، يضع قارئه منذ مفتتح
رواية «المعمرون» أمام الخصائص المادية والفنية الأكثر وضوحاً لشخصيته
المركزية: ندى، عثمان، وكثيراً ما يهدي حقاوة واضحة وجهرة هذه الخصائص التي
تحدد، في الأكثر الأعم، بما هو خارجي فحسب كما سلف في موقع سابق من هذه
التراسة. كما في وصفه لكل من جابر المبروك وعدلة زوجته «كان... رجلاً وبعده أطرب
إلى الطول، قليله العين، مدور الوجه، مبالغاً في تكوينه تكوين زوجته العظيمة
الأعضاء» (ص ١٩)، وكان له «جسمه الضخم، المستقيم على امتلائه، ووجهه المدور
الذي ظل خالوا من التجاعيد، ولحيته الطويلة تحت حاجبيه الكثرت الأشهبين وميض
الطولاء» (ص ٢١)، وكما في وصفه لندى «عندما كبرت... أصبحت شابة عبلة القد،
قوامها فوق القصير ودون الطويل، حنطية البشرة في نوره، ذات شفتين حمشتي
الارتسام على دفتها» (ص ١٦)، وفي وصفه لحرورية صديقتها: «سواء طويلاً القامة،
ذات شفتين راعتي الاستدارة، عظمه شعرها الأسود الطويل وراء رأسها بشكل يبرز
طول علقها وحسن استدارته، وكانت تلبس صداراً مرهراً فوق ثوردة كعالية مثانة الفرج
شايها عند خطوطها فهدم امتثال قائمتها ورشافة تكوينها» (ص ٢٢٧)، وهليلاً ما يعني
الوصف في الرواية بالخصائص النفسية أو المعرفية للشخصيات، كما في وصف
الروائي لعثمان، «كان فني واسع المعرفة في كل الأمور التي تتعلق بالعمل، كما أن قدرته
على استيعاب الجديد من المعرفة في كل شيء كانت أوسع» (ص ١٩)، وفي وصفه لندى
بأنها كانت «مع نحررها فتاة جادة لم يلحق بسمتها شيء من الفطو» (ص ٢٣)، غير أن
صفات الشخصيات وخصائصها النفسية كثيراً ما تتخلل من خلال أقوال الراوي عنها،
وليس من خلال أفعالها، ومن المهم الإشارة هنا إلى أن تلك الخصائص والصفات لا يتم
تقديمها دفعة واحدة، بل عبر أكثر من موقع في حركة السرد الروائي.

ومن الملفت للنظر أن بعض الخصائص العادية لبعض الشخصيات يتم تكرارها في أكثر من موقع في حركة السرد. كما في وصف الراوي لـ «بنطلون» ندى «الضيق في الصلاة، الواسع فيما دون الركبتين» (ص ١٠). أو الذي يلفت جسدها دون الخصر إلى الركبتين، ويتسع دونهما فيبدو ضلماً (ص ٢٢).

وكما يبدى الراوي حفاوة بوصف الشخصيات، أو بالسطوح الخارجية لها على نحو آخر، فإنه يحتفي أيضاً بوصف الفضاءات المكانية التي تتحرك فيها هذه الشخصيات، كوصفه لمنزل جابر العبرود، «المنعزل» القائم على مرتفع من الأرض، والمبنية جدرانها بالطين النض، والمنسوفة بصفائح خشبية لتسدها أعمدة من جنود القرب العلوية» (ص ١٠). والذي يقوم على كتف مرتفع على سطح النهر، بعيداً عن بعض الشيء عن بيوت قرية المزينة الأخرى (ص ٣٠). وهو منزل نظيف على التواضع بملكه وبسطة محتوياته من الأنية والأثاث (ص ٣١).

ومن المفيد الإشارة هنا إلى أن «سيارة اللاندروفر» تشكل مكوناً رقمياً من مكونات العالم الروائي في «المعمورون» بل هي إحدى الشخصيات التي تمارس دوراً بارزاً في صياغة هذا العالم أو التمهيد له ومن ثم إنشائه. فيها تبدأ المواجهة الطبقية/المعرفية بين ندى وعثمان، وفيها أيضاً يصبح مدو لشمار على حبلها له وزمها على الزواج منه، وفيها أيضاً تتطور علاقتهما وتتنامى، متأثرة أحياناً ومنكسرة أحياناً ثانية.

غير أن أهم ما نسلم به «المعمورون» على مستوى الوصف هو أنها تلك القدم لثناً جغرافياً لمنطقة الغمر. فالمعجلى يبدى حفاوة واضعة بتعيين أسماء القرى التي تتحرك فيها شخصيات الرواية وأحداثها، كالمزينة، والسيلة، والمويطر، وتل المرائب، والسندانة.

بنية الزمن

لا تشك رواية «المعمورون» طبقة الزمن بمعناه «التابعي» فالزمن فيها زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث. يعنى أنها رواية درامية حسب تصنيفات «دورين موير» لأنواع الرواية في علاقتها بالزمن.^{١٢} على الرغم مما تنتجه تقنية «الاسترجاع» فيها من تفتت للترابعية الزمنية.

تتهبط التقنية المشار إليها آنفاً على ما يسمى بالسرد الاستنكاري الذي يشكل أحد أهم العوامل الجمالية للمبنى الحكائي في الرواية، والذي غالباً ما يتجلى على شكل

مقاطع استرجاعية تحول إلى أحداث سابقة لحاضر السرد، ومعبّرة عن ماضي الشخصيات الروائية المركزية بخاصة، وبعض الشخصيات الثانوية بعامّة. وهذه المقاطع جميعها تنتمي إلى ما يسميه «جيهنت» «ميكبة القصة» أي الاسترجاعات، التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية^(٢٢). إذ تُضيء هذه الاسترجاعات ما يبرز مقاصد السرد في الحديث عن سطوة الطبيعة والمجتمع والواقع.

ولذلك أيضاً ما يتكرر السرد الاستدكاري إلى السرد التلخيصي، أي الذي يقوم فيه الكاتب باستعراض مروج الأحداث من المفروض أنها استغرقت مدة طويلة^(٢٣)، ثم إلى تقنية الهدف، أي إلى ما يغير عن لغوات في التمثل الزماني وما يتميز بإسقاطه مرحلة يكاملها من زمن القصة^(٢٤)، يتم تأشيرها على نحو محدد، كما في قول الروائي: «عاد عثمان من دمشق بعد ثلاثة أيام...» (ص ١١٢)، أو «انتهت أيام الجولة السبعة وعاد عثمان» (ص ١١١)، وكثيراً ما يكون مدى المقارنة التي تلعبها السرد الاستدكارية في الرواية مترجماً بين مساعات زمنية طويلة نسبياً وأخرى قصيرة، وبين فترات محددة لـ «سعة المقارنات الزمنية وأخرى غير محددة».

فالفصل الثاني من الرواية ينتج مفارقة زمنية ذات «مدى» طويل أحياناً، وقصير أحياناً ثانية، ثم «سعة» تنقسم باختزالها «الماضي» إلى «الحاضر» هذه أيضاً، إذ يرتد إلى ما انصرم من حياة فداي في منزل أمومتها في العاصمة، إلى طنولتها ثم شبلها، محمداً من خلال هاتين المرحلتين بعضاً من خصائصها النفسية، فقد عرفت منذ طفولتها بفنائها «الذي تحول عندما شئت إلى مهل إلى النعرة» (ص ١٦)، كانت «صبية جميلة مرحة، حلوة الكلام يديها سريعة، فكانت هذه الصفات تضفي على ما تفعله وتفعله عذوبة تغمر لها تجاورها ما هو معتاد من لغاتها، وتظهرها بمظهر الهلث المبرزة ذات الشخصية القوية» (ص ١٦)، مما كان يفتح «لها في النزوات التي كانت تطرح تصرفاتها، بين العيون والعيون، عن صانوف تصرفات مثيلاتها هي السن والشفافة والطبقة الاجتماعية» (ص ١٦)، كما يرتد هذا الفصل إلى مرجعيات العلاقة المهنية التي جمعت بينها وبين عثمان، ثم مرجعيات العلاقة العاطفية التي ربطتهما معاً لفترة من الوقت.

ولمحدث تقنية الاسترجاع تعطيلاً لحركة السرد، ولوقتياً، وكثيراً ما تعود هذه الحركة إلى الحدث الذي انتهى إليه الأخير في موقع سابق منها، فما إن تعين هذه التقنية بعضاً من ماضي الشخصيات أو صفاتها، حتى تؤوب إلى النقطة التي تم تعطيل حركة السرد عليها، أو ما إن يتم الكشف عن ذلك الماضي أو الصفات حتى ترتد حركة السرد إلى

الحدث الذي انتهى إليه الفصل السابق من الرواية. ويمكن أن نتجلى لذلك بالفصل
الثلاثة الأولى من الرواية، إذ ما إن نلحظ في دهاء الممرتها بأن جابرًا، والد عثمان،
جابر من عشيرته بسبب ارتكابه جريمة قتل، مستنصحا الراوي الفصل الأول بهذه
الدهشة، وما إن تتم استعادة بعض من حاضري تقي وعثمان وخصائصهما المادية
والنفسية عبر الفصل الثاني كله، حتى يبدأ الفصل الثالث من حيث انتهى إليه الأول،
مرشدًا إلى دهشة تقي، وبأساطير أمام الفارين مسوغات القتل، ومن ثم الجلاء عن أرض
العشيرة، وعاليًا ما تهبط هذه الثقيلة على ما يصطلح عليه بـ «الاستراحة» أو «الوقوف»،
التي ينتجها الوصف عادةً مطلقاً بذلك السبورة الزمنية^{١٢٠}، والتي تتجلى داخل رواية
«المفصولون» بوصفها فعالية الراوي، وليس بوصفها فعالية السرد. ولا تتجلى هذه
الثقيلة في فصول مستقلة فحسب من الرواية، بل إنها تتجلى داخل الفصول أيضاً، لكنها
في الحالتين معاً تُعنى بمحاضرات الشخصيات الذي يضيئها كما يضيئ الواقع الذي نشي
إليه وتتحرك داخل شريطه الاجتماعي - التاريخي - التقييمي. وما إن تنجز تقنية
الاسترجاع وظائفها حتى تتلجج الأحداث شبرها الحظي الذي يهدو وفيها للمطلق
القيضي الزمن.

ولا يتم تعطيل حركة السرد (روائي من خلال تقنية الاسترجاع وتقنية الوصف
فحسب بل إن ما يحدث في بقية النص من حوارات بين الشخصيات أي تقنية
«المشهد» حيث يتطابق زمن السرد مع زمن القصة المروية، يوقف تلك الحركة عند
حدث بعينه، بل يرهقه في لحظة محددة، ثم ما لبث أن يعاود السرد حركته من جديد.
ومن الملاحظ للنظر أن هذه التقنية تبدو طافية على ما عداهما من تقنيات سردية، وإلى
الحد الذي يمكن وصف الرواية معه بأنها رواية حوارية أكثر منها رواية سردية.

ولنمارس تقنية المونتاج والحلم، اللتان تعطلان حركة الزمن أيضاً، نوعاً من الكشف
عن دواخل الشخصية، ونوعاً من التعرية غير المباشرة لها، وغير الدالة على موقف
منها، كما هي التعارضات التي تلاصق في رأس تقي لدى محاولاتها النوم بعد عودتها
وعثمان وصديقاتها في جناح العازيات من عرس قرية السيلة، أي بعد أن أطلق عثمان
مقولته: «كل شيء له حدود... الأتية ليدل كل طافتها في خدمة الفلاحين- هذا شيء...»
أما أن تتزوج ضالاً، فهذا شيء آخر» (ص ٦٥). وكما في الحلم الذي أعقب الرقعة،
والذي رأته فيه «أن الشيخ جابرًا جاءها خاطباً... جاء بخطبتها لأبيه عثمان أحسن في
المنام، بضيق وأخذ عليها مناسبتها ويمزج من الفزع والتفكير القريب من الاستعزاز

جعلها تهرب من أمام الرجل العجوز في طريق قرية انتهت بها إلى قرية السيلة. وفيما وجدت أماسيا عثمان... شامسيها أخذ يهدمها وهو يبتسم. أما هي فمضت وأتته عسكرت فرعاء وانطلقت هاربة، (ص ٧١-٧٢). ولذلك كان عليها. وهي التي امتلأت الجوارح المألوف. إن تعرض على عثمان الزواج منه. لكنها ضلّت ذلك في الظلام.

لغة الرواية

تبدو اللغة في «المغمورين» قريبة للملحاة من تقاليد اللغة الأدبية من جهة، والملحاة في كتابات المجلدي نفسه من جهة ثانية، بمعنى أنها لا تتفك قانون النشر ولا تكسر وقائمه ولا تبدي لثباتها عن المألوف فيه أو ترمزاً عليه.

ولا تحدد لغة الحوار بين الشخصيات السويات المعرفية للأخيرة ووظائفها الاجتماعية، فمنطق هذه الشخصيات هو لغة الروائي، وليست لغات هذه الشخصيات، بمعنى أن القارئ لا يفت على تعدد لسانتي بالمعنى «الباختي»؛ ولذلك فليس ثمة تمايز بين لغة السرد ولغة الحوار اللتين ترتبطان إلى منظومة جمالية واحدة، هي لغة الروائي الذي يمارس حضوراً في مكونات الحكاية الروائية وإنتاجاً لها وفق مشيئته، والذي لا «يموضع» هذه اللغة في سياقها المعرفي عن الشخصية الروائية والمعتمدة لها. ويمكن أن نعمل لذلك بمصطلح جابر في حديثه عن حيلة الفلاحين الفلّاح، «نحن أيتام يادية هقراء، موحشة وعادة». حين كنت في عمرك كنت أسهر الساعات في شمس الشيط المحرقة، على قدمي حتى أجد غديراً ملوّح كدر موحل، أو شراً أنزل فيه عشرين باعاً حتى أهرج بخرقة ماء أبرّ بها لثالي» (ص ٢٥).

غير أن هذه اللغة تنتج، على استحياء ظاهر، تعالقات نصية ذات صلة بالملحاة، الشخصية، أو بالأحرى الشخصية على نحر أدق، وذلك وظيفة درامية تبدي طموحاً واضحاً لتحرير اللغة من قبضة الروائي وجعلها تسيق بلغة الواقع. وغالباً ما تكون هذه التعالقات وفقاً على أكثر الشخصيات حضوراً في الرواية. فنقول عثمان لدى بدء عودته من العاصمة واجتماعه بالمسؤولين عن مشروع الغمر فيها: «الطاسة متايمة هناك. عندما مثل بلول: من يعرف فطيم بسوق الغزل؟» (ص ١٤٦). ونقول المطاوع عثمان الذي كان يحاول إقناع الفلاحين بالزواج عن أراضيهم وقرايعهم: «لماذا عدا معاً بدا حتى تعذّبونا الآن مثلاً الكلولمترات عن بيوتنا؟» (ص ١٩٦). ونقول أتمس لدى حينها عبرت عن ضيقها بما سيحلّ بالفلاحين من تهجير: «أنت تملين من النية قبة» (ص ٢١٩).

وقول أم عثمان لندى: «من عاشق القوم أربعين يوم»^(٢٢٦)... (ص ٢٨١). وغير خاص أن هذه التناقضات لا تشير إلى خصوصية لهجوية، بمعنى أنها لا تعبر عن انتماء مستخدميها إلى المجتمع القرشي الذي يستخدم أبنائه لهجة قبدو خاصة بهم فحسب. وتحقق لغة السرد وظيفتها الإبلاغية والأدبية، غير أن التناقض تظل أسيرة مواضعات البلاغة التقليدية، كما هي وصف الراوي لمنظر الغروب: «بساط من العباد متسع، يلتصق في القريب بلعة فضية، ويرزق ثوبه كلما ابتعد عن العين، وفي مداء الضمى للعكس صفحته تحت أشعة الشمس الفارية موهج ذهبي يهجر البصر» (ص ٢٠٢). والتعلقان معاً، أي السرد والحوار، لا تنحيزان من الوقوع في بعض الهنات الصرفية والتجوية كعدم نصب اسم كلن، كما في قول حورية: «تتلعبن وتكأن في الأمر سر» (ص ٢١٢)، وكإفراء ما يجب تثنيته، كما في قول ندى لعماد العبروك: «قلت لي إن خبر ذلك اليوم وشعبه هما الذي قتلا ابن عمك... وليست أنت» (ص ٢١٢).

الرؤية السردية

على الرغم من أن «التبشير» في السرد، بمثابة بؤزج بين نوعين عادة: تبشير داخلي، يعني رواية الحكاية من خلال رأي شخصياتها، وأخر خارجي، يقصد به رواية هذه الحكاية من خلال ما قلته الشخصيات وليس من خلال ما تتصور فيه أو ترواها^(٢٢٧). فإنه - أي التبشير - في «المتموزون»، يترجح بين النوعين معاً، مع هيمنة واضحة للنوع الأول. أعني تقديم الحكاية من خلال وعي عثمان بها على الرغم من أن المجبلي لا يقدم طرائف مباشرة في هذا المجال، ثم من خلال ما قلته بعض الشخصيات، ندى بخاصة والحكومة بعامه.

وتشكل صيغة الغائب التي يعتمدها ميشال مونرو،^(٢٢٨) اسبق الصيغ الأساسية للرواية^(٢٢٩) العامل السروي الوحيد في الرواية، ويبسط الراوي العالم بكل شيء، تقوده الواضح على محمل حركة السرد، ويستبد بها ويحدد حال الشخصيات والأحداث بأن، وليس صحيحاً ما يذهب إليه أحدهم من أن المجبلي يتجنب هذا النوع من الرواة، ويأبى «يشرك» للشخصية أن تتحدث عن نفسها من خلال حوارها مع الآخرين، أو من خلال سلوكها^(٢٣٠). فثمة راوٍ واحد ينشج سرداً ولا ينشج أفعالاً. وهو يوضح عن حضوره على نحو جهور في أكثر من موقع، كما هي قوله: «أعني أن الأفكار والأحاسيس، والأقوال والمشاهد، هي التي سببت الأرق لندى وأطارت من عينها التماس» (ص ١٨)، حين

انتهيت لدى هيراس مؤرخة مما قاله عثمان عن لا معنوية ارتباطها بفلاح. وغالباً ما يبدو لكثير من الشخصية الحكائية، أو «الرواية من خلف» حسب تصنيف «تودوروف» لأنواع الرواة أو زوايا رؤية الراوي^(٢٢). لكنه في الوقت نفسه ليس شخصية متفاعلة في الأحداث بل شاهد عليها، بمعنى أنه راو خارج عن نطاق الحكمي. وهو في الحالات جميعها راو محايد. لا يستر الأحداث بل يصنها وصفاً موضوعياً تاركاً الحرية للقارئ لتفسير ما يروى له وليقوم بتأويله. لكنه لا يبدو كذلك على امتداد حركة السرد. إذ ينطق بعض الشخصيات بلسانه ووجهه.

يتخلل المحيلى في «المفمورون» عن بعض السمات التي طبعت نتاجه القصصي والروائي منها تلك الحفاوة التي كان يبدىها في هذا النتاج بالموروث الشعبي الطرافي. وبقطنايا العلم وتضادها. ومظاهرات الواقع المناقضة له. لكنه يحتفظ لسرده هنا بالتحليل، والوصف، ورصانة العبارة. وجزالة الأسلوب^(٢٣). وإذا كان الروائي قد أبدى حفاوة واضحة أيضاً بمهنة الطب التي يمارسها، فعاء عدد غير قليل من شخصيات قصصه ورواياته الرئيسية يمثلون مهنة أيضاً. كما في زوايته دراسة بين الفروع، فإن «المفمورون» لا تفعل ذلك. وهي تتابع ما توثقه هذا النتاج من تقديم شخصيات نسوية إيجابية.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية تبدو شديدة الوفاء للأعراف الأدبية التقليدية للفن الروائي، فإن هذه الأعراف هي الأعراف المحيلى الحسابية التي ميّزت أدبه بامتة، ونتاجه القصصي والروائي بخاصة.

الهزل في أدب نيكولا إي فاسيليفيتش غوغول

٤ . محمد مرشدة *

لا شك أننا حين نذكر الأدب الكوميدي الروسي ينبغي أن نتوجه بفكرتنا إلى نيكولا إي فاسيليفيتش غوغول (١٨٠٩ - ١٨٥٢) وما قدمه للواقعية الروسية من إسهامات كبيرة. ولعل من المفيد في مستهل هذا البحث التوجه إلى أن الإنسان ينتمي إلى المجموعة العاقلة، أي أن يكون هناك جنس بشري متفرد مائة في المائة عن غيره، وإلا فلا قيمة لحياته الإنسانية. لأن قيمته الحقيقية يستمدّها من علاقته بالآخرين. والصحيح هو نتاج علاقة إنسانية اجتماعية. وهو بذلك انعكاس لمظاهر نبيلة في الأساس: عملية الهدف. وقد تكون دامت أبعاد إيجابية. وتنتج الآخر أكثر من ذاتنا حينما نشاطها الإنسانية ووردت فعله المتشوّعة تجاه الظواهر الطبيعية والإنسانية المستغلة. وقد تترجم هذه التطبيقات بالألم والمضحك والكآبة والتأوهات... وذلك بحسب الموقف والحالة النفسية التي هو فيها. فإن يتألم أحدهم من سلوك إنسان ما، فإنما يعبر عن موقف معين مخالف لإرادته. وكذلك الأمر إن رغب بموقف إنساني آخر إيجابي. فذلك يؤكد أنه لا وجود للمضحك من دون المضحك. صرّدين ما ذكره برغسون بقوله: إنه ليس هناك من مُضحك خارج نطاق الإنسان^(١). فالإنسان هو الذي يجعل الشيء مُضحكاً، أو يجعله مؤلماً. ولقد وفق برغسون في شرحه لهذه الفكرة التي لخصها بقوله: «إننا نضحك من حيوان، لأننا نمسنا لديه وضعا إنسانياً أو تعبيراً إنسانياً»^(٢). ويؤكد أن المضحك يُعبر القلب تخديراً أنها. ويختار الإنسان عادة اللاهجات عند تعرّضه للآلام، فلا يحب - والحالة هذه - أن تتحول الكثير من التماسي إلى كوميديات^(٣). ونجد برغسون دائم التشبيه إلى وظيفة المضحك الاجتماعية. لأننا لسنا في إطاره إن كنا نشعر بالمرّة^(٤). ويوضح هنا أنه يتصد أن المضحك الإنساني هو ضحك جماعة إنسانية. وأنه يُعبّر فكرة

* أستاذ بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة حلب - سوريا

سابقة متصلة بضاحكين مشغولين أو حقيقتين⁽⁴²⁾، ويذهب له أن يكون ذا معنى اجتماعي
وغيره. بعض متطلبات الحياة المشتركة.

وأما إن كان بحثنا عن تعريف معين للضمك فإننا نحقق في الأمور على حدتنا، ذلك أن برفسون يذهب إلى أن تعيين تعريف معين هو سالب للصيرفة^(١٤). وبأمل أن يضع كل قارئ تعريفًا خاصا به يمكن مواءمته من سلوكك إنساني مُضحك. وأما السيد فـ.جـ.جـ.سون F.F.Johnson فيعتقد أن الضحك هو «هذه الزعدة الهائلة إلى التخلص من العالم فساداً وإلى الإحساس بالوجود» وإلى التصدي للضياع الأدبي لذات التي يحكم عليها كـ... شيء موجود^(١٥).

ولعل بعضنا يجد أن هي تعريف بـ *B-Golubovskii* نوعاً من الغريبة لاعتقاد أن الضحك هو الشيء الأوضح الفاسد الذي يكون في الوقت نفسه مقبهاً، أو قد يستطیع أن يدهشنا إلى أن تكون مقدسين⁽⁴⁴⁾، وأكاد أفهمي بوجدان أنه تبني المذهب الوجودي هي تفسير الضحك والضحك، وأنه تجاهل البحث عن الضحك بوسائل تقنية⁽⁴⁵⁾.

وأما إن وضعا هي تعديد ماعية الضحك- فإلّا تجد أن كلود ليفورتوا يرى أن هناك ثلاث مداخل للضحك:

- التفسيرات المعنوية (المُصَحَّح حسب الشَّيْخ المُرْتَبِيَّ).
- التفسيرات اللفظية الثانية (المُصَحَّح سببه التوثيق الذي تصحَّحه به الآخرون).
- التفسيرات الوجودية (المُصَحَّح سببه الصحاح نفسه).

لقد رفض كلود ديفرنوا النوع الأول، مؤكدا أنه لا يمكننا أن نضجك من الشيء نفسه، أو لا نضجك بالطريقة نفسها التي يضجك بها الآخرون⁽¹⁴⁾. وبحلول إيجاد العلاقة بين الضجج والضجج، نضجك التعريف التالي للضجج، «إنه ظاهرة نفسية ناتجة عن المضجج بالتأكيد، بيد أن المضجج ليس هو السبب فقط، إن تذكرنا الفوضى والمضجج المتكثف الناتج عن أنواع الفازات المضجكية وعوامل فيزيولوجية أخرى»⁽¹⁵⁾.

وهكذا يبدو أن هناك علاقة وطيدة بين المُضْحَك والضحك، وأن استقبال المُضْحَك
يُشعر منه المرء خارجيا بواسطة الضحك.

والحق أن برغسون رأى أن التشبيك وظيفة كبرى يؤدىها بوصفه عقابا اجتماعيا⁽¹⁾.
وأما السيد م. شابيهرو M. chapier فيزعم أن التشبيك تأثيرا شروحيها منحورا المشاهر
التي... والأهم⁽²⁾.

وقد ذكر فرويد: «أن المُضْحِك قد يسلمهم في استرجاع الضحك الطفولي الضائع، وأن الضحك الإنساني الذي هو عنصر توهي يسمح للعنصر الكمي بالمرور (والحق أن هذا الأخير قد يكون خطأ أو غير ليق)»^(١٤). ويقصد هنا المُضْحِك. ويعني هذا أن المُضْحِك هو نوع من إثبات الوجود.

وقد يُستتَج من خلال هذا العرض السريع لأراء المهتمين بالمُضْحِك، والضحك أن هناك وجهات نظر مختلفة في تفسير المُضْحِك، لأن الظاهرة إنسانية وتبني نسبة إن.، ومشوقة بحسب الموقف والمجتمع والعصر، وعوامل ذاتية مختلفة، تبعده هذه الظاهرة من الموضوعية، وعلّة ذلك أنه لا يمكن أن نضع لها قوانين صارمة تضبطها، وعلى كل حال يمكن الإحاطة بأنواع عدة للمُضْحِك^(١٥).

١ - مُضْحِك الأشكال

إذا من الممكن أن يصبح مُضْحِكاً كل لغير بطراً على سلوك شخص متعصب بالعادات والتقاليد الاجتماعية المتعارف عليها، بحيث يعارض ما هو مألوف. وهكذا يفقد مُضْحِكاً من لا ينسجم والعادات المألوفة. وبطالان الآخرون ويعارضونهم في كل شيء.

٢ - مُضْحِك الأفعال والحركات

قد تصبح تصرفات الجسم الإنساني وحركاته مُضْحِكة، حين تفسر بأنها أفعال مجرّدة غير مرتبطة بالمثل. ويدخل في هذا الميدان محاكاة إنسان لإنسان آخر بحركاته وتصرفاته. وبأق تصاميل سلوكه. ويخطر ببالنا هنا ما يقوم به مهرجو السيرك من حركات لتعمل سعة الإضحاك. ويدخل في هذا الإطار أيضا ما نراه في المسرح الكوميدي من تقنيات تعتمد التكرار والإنسان العادي قد يصبح طيباً يناقش مسائل طبية على الرغم من جهله لأبسط الأمور الطبية، كما أن قلب موازين الطبيعة يحصل في هذا النوع، مثل ما نراه عند مظهر حيث الطبيب جاهل، إذ قد يعتقد أن الطلب على يمين الإنسان.

٣ - مُضْحِك الموقف

هناك تراثب لأطفال أو لأحداث هو مُضْحِك. ذلك أن هذه الأحداث المتداخلة لمطينا

انطباعاً عن وهم الحياة والشعور الصافي لتسويق الي. ويدخل في هذا الصنف التكرار الممل، الذي يحد أكثر من مرة على الرغم من محاولة الناس التخلص منه. ومن ذلك أيضاً حدوث عكس المتوقع، إذ قد يصبح السارق مسروقاً. وينطبق الأمر نفسه على الشخص الذي يدهي يائه حر، بينما يظهر دمية في يد الآخرين، ومنه كذلك الاتباس.

٤ - مضحك الكلمات

وتعتمد به الاعتماد على اللغة كعنصر رئيس من عناصر الإضحاك. إذ تعدو اللغة الهدف بذاته، وتتصب جهود المبدع على اختيار التمييز المضحك، والعلاقات اللغوية المنطوية منطقياً، مما يشكل جواً مفعماً بالمضحك، فقد تغيرت الكلمات عن المعنى، كأن نقول مثلاً: «هذا القطار هو أطر دمية حزني» حيث استعملت هذه الجملة استيعاباً معازية، ولحم أنها أخذت على محمل الجد.

٥ - مضحك الطباع والصفات

ولا شك أن هذا النوع ينزل المسرح الكوميدي باستمرار. لاعتماد المصروح على المتلقي في إيصال مادة الضحك المرصفي. إن الإنسان هو هدف الكاتب المسرحي عادة، في الوقت الذي يحمل رسالة لا هدف لها إلا إصلاح عيوب المجتمع (غالباً) عن طريق إصلاح عيوب الأفراد. وهكذا تدعو الطباع الإنسانية معينا للدمابة لا يتغيب، لما لمحبوب الإنسان من فضالية في إغناء وسائل الإضحاك. حين تستند قوتها من آلام الإنسان التي تزيدها قوة طابعه المثلثانية. لذلك فإن بإمكان مساجلة الإنسان وتناقضاته وعبوه الأخرى أن تولد المضحك الكاشف.

٦ - مضحك السخرية

وأغلب الظن أن كلمة «سخرية» تتضمن معنى التفاوت في المستوى، محددة خط سير فيه معنى الاستعلاء، أي أن هناك حركة من الأعلى إلى الأسفل. وقد تعمل معنى لينة عدوانية متجهة إلى هدف معين، إذ تكثف السخرية المنتهية من الأعلى إلى الأسفل معنى الاستهزاء المَحْطَر. ومهما يكن من أمر، فإنها تتطلب شيئاً لا تتم من دونها، الأول، هو المُرسَل، والثاني هو المرسل إليه. ولعل المضحك المكون لدى المتلقي يبرز نجاح السخرية في الوصول إلى هدفها. إنه ضحك مُغير ومُترجم لمشاعر المصطف

والمرارة والمماناة. على أن هذا الداعي لا يمكن أن يتولد بالضرورة إلى أن السخرية تستمد فعاليتها من قدرتها على الإضحاك فحسب. فقد تقضي إلى التكبر في الشيء الذي يسخر منه المبدع، لأن الإنسان قد لا يهجر عن فهمه لفرض السخرية بالضعف بل قد يظل يدرس الآثار المترتبة عليها ليصل بعدئذ إلى غايتها.

على أن النقص في السخرية النوعية معين خصب يمكنه أن يساعدنا في الوصول إلى تحديد ماهيتها بطريقة عملية ومفهومة. ولا شك في أن الصفة المميزة لأدب غوغول هي الإضحاك الهادف. وتتولى السخرية عبء نقل رسالته المرّة. لقد لجأ إلى هذا الأسلوب رغبة منه في نقد الواقع نقداً إيجابياً.

ومهما يكن من أمر، فإن تفسير أسلوبه الهزلي لا بد أن يكون مستنداً إلى معطيات حياتية أخصيته ولذّكه خير لفظة. فأنضح أسلوباً مميزاً بنبهة خاصة. وبهدف خاص، وبمواقف محددة.

ينحدر غوغول من أسرة كثرانية غنية، بيد أنه لم يتلق تعليماً عالياً، وإنما عمل موظفاً حكومياً في بطرسبرغ، مشاهد الفساد والانحراف مستغلين في الجهاز الإداري الروسي. وسجّل ذلك كله في أعماله الأدبية. ملئداً في الوقت نفسه بكل ما يعانيه الإنسان وينال من كرامته. وألقى الطغيان الطغاة في سيرته الخاصة المضطربة أنه قضى جزءاً كبيراً من حياته في أوروبا، ولم يعد إلى بلده روسيا إلا خلال بعض المناسبات. ومال في أواخر حياته إلى الدفن ميلاً جازعاً حيث زهد في أعماله السابقة وأحرق الكثير منها، حتى إنه مرّق القبر الثاني من «النفوس الميتة»^(١).

وتكمن قوته الحقيقية في إبداعه الأدبي المعتمد على الهزل الذي أخذ على عاتقه إقلاق روسيا من خطر الدمار الفكري لنظامها الإداري والسياسي والاجتماعي.

وأما إن تحدثنا عن نتائج الأدبي فمن الواجب الإشارة إلى أنه أبدع أعمالاً روائية ومسرحية مهمة. كشفت عن كرهه للفساد والتفصيح الأخلاقي والشر. إذ أخذ يكرس إبداعه الأدبي كله نظرياً للتقدم بالباطل، بهزل مكثف، ومظهر معاً، واقتتح أعماله القصصية بمجموعته «السيات هي قرية قرب ديكاتكا» (١٨٢٦ - ١٨٢٢)، ثم كتب قصة «تاراس بولبا» و«مهر غورد» (١٨٢٥) و«المقطف» (١٨٢١)، وهي أشهر أعماله. و«الأفنة» و«الصورة» و«شارع نيفسكي» و«مذكرات مجنون» (١٨٢٥). وروايته المعروفة «النفوس الميتة» (١٨٤٢). ويخيل إلينا أنه أراد أن يحلل الشخصية الروسية تحت الحكم القيصري. بلحاظاتها كلها، وبنراتها الرومي ويعيوبها.

ويرى النقاد والمهتمون بالأدب الروسي من أمثال بولونسكي وتشيرنوشيفسكي أن مسرحيته «المفتش» (١٨٦٦) تُعدّ من روائع المسرح العالمي الهزلي، نظراً إلى واقعيّتها، وإلى أسلوبها التاجع في التعرية الهادفة. ومما لا شك فيه أن لغزول بصمته الواضحة في تاريخ المسرح الروسي، لرفسته للميلودراما المبتذلة التي كانت معروفة في الأدب الروسي سابقاً، لقد كتب لغزول مسرحيات كثيرة نالت نجاحاً كبيراً في العالم، ومن أهمّها: «المفتش» و«الزواج» (١٨٦٢)، و«مبيحة موطط» (١٨٦٢)، و«رياء القانون» (١٨٦٢)، و«مقالة الخدم» (١٨٦٢) ...^(١٤)، ولغزول الهزل الغوغولي، نخص بالدراسة «المططف»؛ ثم مسرحيته المهمة «المفتش».

أ. المصطف

يتألّف هذا العمل القصصي حياة الموظف الصغير أكاكبي أكاكبيفيتش الذي يعمل في إحدى دوائر الحكومة بطرسبورغ، ويحب الكاتب هنا إلى مسرحية لأدلة في رسم صورته ونمط حياته الوظيفية. لقد ركّز لغزول على علاقة هذا الموظف بزملائه، ساحراً من وضعه في المديرية. لأنه «لم يحط» هو في المديرية بأي احترام. فالحواس ليس فقط لم يهبطوا عند مقدمه، بل كانوا «حتى لا ينظروا إليه» كما لو أن قباية عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال^(١٥).

ولم يكن يملك من الدنيا إلا مططفاً واحداً يتيه به برّد روسيا القارس. ولما أصبح هذا المصطف مثقفاً، ذهب إلى الخياط يتروفيتش يرجوه أن يصنعه. ولكن هذا الخياط صنعه بأن يشري مططفاً جديداً. لذلك هاد أكاكبي أكاكبيفيتش إلى منزله بالثمن، لأنه لا يملك المال الكافي لشراء مططف جديد. وأخذ يفكر طويلاً في الخور على طريقة شغلته من تحقيق حلمه المنشود. فرأى أن التقليل من نفقاته اليومية يمكن أن يساهم في توفير المال اللازم لشراء هذا المصطف. ثم انقسم له الحظ فتكلّى مكافأته السنوية. واستطاع بذلك شراء جوار جديد فدّمه للخياط الذي صنّع منه مططفاً جميلاً. ولما أتته هذه زملائه، طالبين إليه أن يقيم لهم حفلاً، لذلك أجابهم بأن هذا المصطف هو القديم. وهنا تدخل رئيس القسم مُقترحاً إحياء الحفل في بيته وعلى نفقاته الخاصة بدلاً من أكاكبي أكاكبيفيتش الصغير. ثم ذهب إلى منزل رئيس القسم، ملجأ الدعوى، فصر أنّه أشاء عودته إلى بيته لقيه بعض الأشرار فضربوه وأخذوا منه مططفه. وتركوه يواجه البرد باستسلام. وهنا أدرك هذا الموظف المسكين أنّه لم يعد يملك مططفه، فذهب إلى رئيس الشرطة.

ولكنه لم يحدد في بيته. وقالوا إنه في الكنيسة، ولما عاد إليه ثانية، الجاهل بأنه نائم، وبعد عشاء طويل عزم على التوجه إليه لثاء شاول وجية اللداء، ولم يقد شيئا من لقائه، فعاد إلى بيته حزينا. وألقت هذه الحكاية في الموظفين، فقررُوا أن يجمعوا له مبلغا من المال، ولكن المال الذي جمعه لم يكن كافيا، ونصحه بعضهم أن يقابل أحد كبار المسؤولين لمساعدته في استخراج معطفه. واستغل هؤلاء الموقف - هنا - ليهاجم هذا الشخص المهم في روسيا القيصرية، لأنه مستهتر بمشاعر الناس وأحاسيسهم، إذ بينما كان يجلس إلى صديق ليهبذ لا أطراف الحديث في أمور قاضية، لا يسمح لهذا الموظف المسكين بالثول بين يديه إلا بعد انتظار طويل. ولما أذن له بمقابلته عطفه قتلا: «إلى أين جئت؟ ألا تعرف كيف تدار الأمور؟ كان عليكم أن تقدموا - بخصوص هذا الأمر - التماسا، وكان هذا التماس سيصل إلى رئيس الدائرة، ثم إلى رئيس القسم، ثم إلى السكرتير، والسكرتير يوصلها لي¹⁷¹، وخرج أكافي من عنده حزينا بسبب هذا التوبيخ الشديد اللهجة فأصيب بالحمى ومات».

ثم سررت إشاعة مفادها أنه ظهر في بطرسبورغ ميت بشكل موظف يبحث عن معطفه، ويصرد الأكتاب جميعا دون تمييز في المراسم والألقاب، وأصبح يهرع الرعب في قلوب رجال الشرطة، ثم قابل المسؤول المبعوث وأصابه داء. عانت إذن في النهاية، أخيرا أصيبت بك من يالكندة إن معطفك هو الذي يلزمني لم نتم بمعطفي، وأكثر من ذلك ويخته وفقرته، إن فاعطني الآن معطفا¹⁷². وأخذ منه معطفه، ثم لم يعد يرى للشبح أي أثر.

ويبدو جليا أن الكاتب يعتمد الإنحياز في رسم شخصية الموظف رسما كارينكاتوريا، لقد أراد هؤلاء أن يبالغ إحدى أهم القضايا التي يعيشها الموظف في روسيا القيصرية، فتنا على خطر الدمار الشامل الذي يهدد إليه بدء في ظل تقاعس الجهاز القيصري عن حماية أبنائه الفقراء، ويُخلل إلينا أن الكاتب اتكأ على الواقع الذي عاشه هو أثناء عمله في إحدى دوائر الحكومة ببطرسبورغ. وأغلب الظن أن هذه التجربة الحقيقية التي حفرها ذاكرته قد دفنته إلى نبأ شخصية أكافي الكاذبة فيفتش بحيث اختريت كثيرا من سورته. ولعل هذا يفسر تركه وظيفته وزوجته إلى أوروبا معبرا عن إحسانه بالمرازة والسطح على النظام القيصري الطاقم، وعلى القصار المستشري في مؤسساته. والأرجح أنه رسم صورة عريضة لمجتمع الموظفين، مهاجما البروتين الذي يحكمه، على حساب الطبقة المسحوقة من المعشع، التي تجد نفسها وحيدة لا حامي

لها ولا سند. إن هذه القصة هي رفض للأناثية ولللامبالاة تجاه الآخرين، وهي - في الوقت نفسه - سرخة غضب هي وجه الانحلال الأخلاقي، ومهاد المجتمع المصالح. على أنه لا ينبغي لنا أن نرى فيها دعوة إلى الثورة على النظام القيصري. ولعلنا لا نبالغ إن اعتقدنا أن خوضول (بموجب الماقد الروسي دوبروبولوف) لم يجرؤ إلا على وضع طرف بسيط جدا من الستارة التي تغطي وراعا غريب المجتمع⁽¹⁾. لأن نهاية الرواية أظهرت تحولا في سلوك المسؤول الكبير، «إنه صار قلما يكلم مرؤوسيه بمثل ما كان يقول سابقا، كيف تجرؤ، اتهم من هو أمالي»⁽²⁾.

بـ : المفتش :

لبدأ هذه المسرحية بحديث حاكم محافظة ساراتوف (أنطون أنطونوفيتش سكافورتشاك) عن شوم مفتش من بطرسبورغ، ويظهر قلقه إثر علمه بطير قدوم هذا المفتش، لمعرفة أن في مدينته ضيادا وسودا في الإدارة، بشمالا، تلك القضاء والبريد والتعليم... لذلك يطلب إلى جميع مرؤوسيه أن يظهروا بظهر لائق، ويأمر مدير التعليم أن يلج المدرسين ليستعدوا لزيارة المفتش في كل لحظة، كما ينصح القاضي المهتم بتربية الدجاج أن يقلل من تناول الزبدة في إنجور، ويعلن الأسر نفسه مع مدير البريد الذي يفتح الرسائل ويقرؤها دائما. ويؤكد الحاكم أن المفتش مبتكر، وله مهمة جد سرية، ثم يعلم هذا الحاكم أن هناك موظفا من بطرسبورغ يلزم في أحد الفنادق منذ أسبوعين، ولم يدفع مالا نظير إقامته فيه، كما تشير الأدلة إلى أنه هو المفتش المتكبر، وأنه في طريقه إلى محافظة ساراتوف. لذلك يذهب القاضي والمشرف على المؤسسات الخيرية ليرتبا الأمور. وبينما بهم صاحب الفندق بطرد خليمناكوف (العم ثبرة ذمته ماليا)، مهددا برفع شكوى إلى حاكم المدينة، يدخل حاكم المدينة إلى الفندق. وهنا يعلن خليمناكوف أن هذا الحاكم سيطلقه، فيقول له: إن خدمات الفندق سيئة، والأكل غير كاف، وسيدفع عالما يوصل إلى مدينته. غير أن خليمناكوف يفاجا بحاكم جد لطيف، ذلك أن هذا الأخير قدم له ميلغا كبيرا من المال. ويظهر حاكم المدينة أنه لا يعرف أن خليمناكوف هو المفتش. ويعلم أنه واحد الأثباء دعيا لنقد أحوال الرعية، وهرجا على الفندق والتقا به مصادفة. وعبر له خليمناكوف عن سماته ونيتته في السفر إلى ساراتوف. لذلك يدعو الحاكم إلى الإقامة في بيته، بدلا من الفندق، ويرحب بذلك خليمناكوف، ويدرك هذا الأخير أن موظفي المحافظة جميعا

يريدون إرضاءه، فيستغل غيابهم وفسادهم، ويأخذ منهم أموالاً، وهم مسرورون، ويسعد حاكم المدينة حين يطلب خليستاكوف بد ابنه ماريا. ثم تكون المفاجأة والكارثة: إذ يحتر مدير البريد على رسالة موجهة من خليستاكوف إلى صديقه يخبره فيها بقصة أهل المدينة الذين ظفروا المفتش المنتظر، معترفاً له بأنه كان يلعب القمار، وخسر نتيجة ذلك كل شيء. لأن خليستاكوف قد رحل، ويصل في النهاية المفتش الحفيظ وسط ذهول الجميع.

لعلنا نلاحظ جيداً أن غوغول يوظف أسلوبه الساخر لمهاجمة الفساد وتكثيف الرقعة في أوساط الموظفين، لأنها استحدثت في جسد الدولة بمختلف قطاعاتها، ولقد هذه المسرحية صرخة كذلك في وجه النفاق والفساد. لقد صور النظام الإداري لمجتمع روسيا تصويراً شاملاً، مركزاً على الانتشار الواسع للعيب، ولم يستثن أحداً، حتى إنه انطلق من الفساد المستشري في القضاء (القاضي على علاقة غير شرعية بزوجة أحد الأثرياء، بالإضافة إلى فساد)^{١٢٠}. وعلى الرغم من ذلك كله لا يمكننا الزعم أنه دعا إلى ضرورة التغيير، فلم يطرح فكرة الثورة على النظام السياسي، ذلك أن النهاية أظهرت وصول المفتش الحفيظ. وهو مكثف إلى الكاتب، إذ أن يؤكد أن هناك عدلاً ما، وأن السلطات الروسية على اطلاع بما يجري، وأنها تريد الإصلاح، والحق أن غوغول لم يرد أن يجابه الحكومة القيصرية مباشرة مباشرة، ولم يرغب في أن يعرض نفسه للاضطهاد، ولعله أراد كذلك أن يعيد القبر السبيل، على أن يبقى مسالماً. فقد قبل الضيق نهولاً الأول أن تمثل هذه المسرحية، وتسلل كثيراً خلال العرض الأول منها، وحلق عليها قنابل، «لقد نال منها الجميع نصيبهم، وأنا أكثر من سواي طفيل»^{١٢١}. والدليل على ذلك أن الكاتب أحرق مؤلفاته في النهاية، وهذا يثبت من جهة أخرى رفضه أسلوبه المسالم تجاه السلطة في مسهل حياته الأدبية، فقد كتب بعد ذلك: «قررت في «المفتش» أن أجمع في حزمة واحدة، كل العفن في روسيا، والمظالم التي ترتكب في جميع الأسكنة التي يفترض أن يطلب فيها من الإنسان أعظم قدر من العدالة»^{١٢٢}.

يشرح هذان العملان من أعمال غوغول أسلوبه في تناجيه كله، ويلخصان لنا نظريته الشاملة إلى الإنسان وإلى الحياة وإلى الكون عامة، إنه لم يرد مهاجمة الشر والفساد بشكل مباشر، كما لم يهدف إلى التعدي بقبول الإنسان في علاقته بالآخرين. ولو فعل ذلك لكان أقرب إلى الواقعية منه إلى الكاتب، ولأعطانا فكرة سهلة من كتاب يشرح

ويبدواي، إنه لم يخطر هذه الطريقة، وإنما انطلق من رسالة المبدع الذي يخلد لشخص الداء، دون محاولة تقديم الدواء، وهو في ذلك ملجأ، غير مُصرّح، لقد أراد أن يثير اهتمامنا، وأن ينفوسنا من الشر عن طريق السحرة، وهكذا كشفت النقاب عن القدرات الهائلة التي تتمتع بها السطورية الغوغولية، ملخصاً سرّاً ضمها من أتمرار الإصحاح الإنساني.

وقد برهن الكاتب على إمكانية المزج بين الهزل الأبيض الذي ليس له غاية سوى المرح المصروف، والهزل الأسود الذي يرمي إلى التمرية والنقد العنيفين، والحق أن المتلقي العادي (أي الذي لم يزل خطاً واحداً من العلم والمعرفة) يضحك مراراً وتكراراً حين يقرأ أعماله، ويكون ضحكته عبارة عن تعبير لا شعوري عن رفضه لقوى القهر والاستعباد التي يتعرض لها المواطن العادي في أدب ضوفول، ذلك أن الهزل الأبيض هو سمة من سمات الضفول، إذ إنه يهدف إلى التسلية وتعمية مشاعر الأمل، وذلك بالتلصيح إلى أن هناك العاصب الآخر من الحياة العاصب الذي يهمل السعادة والتفاؤل، ويُشجع الإنسان على الإنتاج، لذلك من الممكن أن مكتشف عند غومول أنواعاً مختلفة للضحك:

«إن أنواعاً منها غير منقطعة عن الضفول أو التسلية، وإن هناك أنواعاً أخرى مصحوبة بالتشاؤم المتصاعد، حتى إنها تعدية، والنتيجة أن الأنواع كلها أقرب بحسب حركة تبدأ بتفلاؤ مطلق وتنتهي بانفاس دوحات التشاؤم، دون أن نستطيع أبداً اكتشاف وجود حل طبيعي للاستمرار»¹²⁸، وهكذا يتعدد المضحك الغوغولي.

فمضحكة «المنشأ» ممتلئة بالمواقف الهزلية التي لا تهدف إلا إلى المرح الصاعلي، وتعد هذه المسرحية من أشهر أعمال ضوفول، ذلك أنها مكنته من ترجمة براعته في صنع الهزل وفي تحريك المثلثي، بدءاً من الحركات المجانية وانتهاء بالحركات الهادئة. طعن ذلك أن حاكم المدينة ثماً دعا طليستاكوف إلى منزله، أخذ هذا الأخير بشرح أشياء عن نفسه، مؤكداً أنه ذو مركز مرموق، غير أنه أثناء هذا الشرح، يتزلق، ويكاد يسقط على الأرض، ولكن الموظفين يستدونه باحترام¹²⁹، وأغلب الظن أن هذه الحركة الخاطئة غير مقصودة، ولكنها عتوية ومناسبة للمسرح، وهي تختلف عن الحركات التي يقوم بها التهورجون.

ومن ذلك أيضاً المشهد الذي يضم القاضي أموس فيدوروفيتش لياكين، والقيم على المؤسسات الخيرية أرفيمي فيليوفايتش زيميليتكا، وبيوتر إيفانوفيتش دوينتشينسكي (من

أصحاب الأملاك). إذ إن هؤلاء جميعاً «يتراحمون ويحاولون الخروج، وهذا لا يحدث دون إلحاق الضرر ببعض»^(٣٦).

ومن الحركات المضطربة أيضاً ما نراه في «المطبخ، ذلك أن عوزول ركز على نقل نماذج الطهاط بتروفيتش، فوسَّعَ مَحْبَا لمهنته وحازماً في مساومة زبائنه، لا يتزعزع عن أرائه، على الرغم من توسلات أكائي الطهير الذي يأمل عبثاً أن يوافق الطهاط على إصلاح مطبخه القديم، أما بتروفيتش فقد وقف طويلاً بعد خروجه، زاماً شفتيه، بيئته الحارم، دون أن يبالو عمله، وذلك لأنه كان راضياً، مغتبطاً، فهو من ناحية لم يحط من قذره، ومن ناحية أخرى لم يخل من الطهاط»^(٣٧).

ثم هناك الحركة المسحائية، فقد أخذ الحاكم يعبر عن سروره لحظة طلب خايسناتكوف يد ابنته ماريا، يصرخ، وينط من فوق السرور»^(٣٨). وفي الحل أن هذه التصرفات التي تشبه تلك الحركات التي يقوم بها المهرجون في السبرك، هي غير منطقية عند حاكم له وزنه في محافظته، بيد أن تعاطفه للتسلق الهرمي يمكن أن يبررها. كما أن ليوبوكوف يعكس تصرفاً طنوالياً مضطرباً، حين يتقدم ليهنئ زوجة هذا الحاكم، إذ نراه «يقبل بينها ثم يتوجه إلى الجمهور، ويطلقق بكلماته بشكل عباسي»^(٣٩).

ويدخل في هذا المصنف من الحركات البريئة سلوك خايسناتكوف لحظة تقديم الطعام له، إذ نراه «يسلق يديه، وينط سلة صغيرة على الكرسي طرماً»^(٤٠). كما تقود حركاته الطفولية عاكسة لشعور بالزهو أمام فتاته، ذلك أنه يتعثر كلما صادف حبيبته ماريا أطونوفنا»^(٤١). ولكنه حين يغضب لتحويل حركاته الطفولية البريئة إلى حركات كشطة لرفضه، حتى إنه يضرب الطاولة بقبضته»^(٤٢).

ونلمس أن هذا التنوع من الإضغاط حاضر في طريقة حديث حاكم المدينة عن أستاذ التاريخ الذي يدرهن على عصبية في مزاجه: «حينما كان يتحدث عن الآشوريين والبابليين كان كل شيء على ما يرام، ولكن يصعب علي أن أخبرك بما حدث له حينما وصل إلى الإسكندر المقدوني، فسما بالله لقد اضطدت أن هناك خريطة، فقد جرى من على العنبر وضرب الأرض بالكرسي بكل قوته»^(٤٣).

وقد تكون حركة الإنسان عبارة عن إشارات للذات عن طريق التعبير الحركي، لأنه يبحث عن هويته في العالم الإنساني الكبير والمتناقض دائماً، ما هو أكائي الميت يعود إلى الحياة من جديد لينتقم من العرائس الظالمين، فقد «عطس الميت بلكة الطود، حيث

إنه قد رشحهم الثلاثة في عيونهم جميعا...^(٣٨)

والخلاصة أننا أمام حركات يمكن عدّها بريئة وعفوية، وغير متأنّمة، ولكنها تسبب الصبك دائما، على أن الحركة قد تتعدّد لتصبح سوداوية المضمود وانتقامية (كما رأينا في المثال الأخير حيث تبدو حركة الميت انتقامية).

ونلمح التقنية الإيطالية الموليرية المعتمدة على الالتباس والأخطاء، ونرى ذلك في «المخطّط» وفي مسرحية «المنشئ». ففي مسرحية «المنشئ» وقع سكان محافظة ساراتفوف جميعا في فخ خليفستاكوف (الموظف البسيط)، إذ نجح هذا الأخير في خداعهم، فظنّوه المنشئ المنتظر، واستمر هذا الالتباس حتى وصول المنشئ الحقيقي في نهاية المسرحية. ومما لا شك فيه أن المؤلف استند كثيراً إلى هذا الالتباس في فكرة الهزل وتسميته، وإعطائه صفة الاستمرارية والحيوية أيضا. فقد ظن خليفستاكوف أن حاكم المدينة يريد أن يسجنه، لأنه لم يسدد اجرة إقامته في أحد الفنادق، وفي الوقت نفسه كان حاكم المدينة يظنه المنشئ المنتظر، لذلك بمضي سوء الفهم هذا الحوار التالي:

«خليفستاكوف: (بجزء) أين أذهب حتى لو انتهت أنت وكل مرؤوسيك... سأذهب إلى الوزير مباشرة...».

حاكم المدينة: (بعد اشرب ربح يرتجف كله): أرحمني، لا تفض عليّ. قلدي زوجة وأطفال... أرفق بي ولا تجعلني تمسأ...^(٣٩)

لعل المُنصّح هنا هو تراكم الأخطاء، وجهل كل واحد بحقيقة الآخر وموقعه في اليوم الوطني، إذ كلما ازدادت حدة الالتباس تماثلت قوة الهزل، وعظم نأثوره في المُتلقي.

ومن الالتباس كذلك ما حصل حين كتب حاكم المدينة رسالة إلى زوجته على هامش حساب الفندق لتعبرَ حصوله على ورقة بضاء. فاختلط ما في الفاتورة بمضمون الرسالة، فلم تعد زوجته تعلم شيئا، «أخبرك بسرعة يا روجي، إن حالي كانت محزنة إلى حد كبير، ولكن بفضل الرحمة الإلهية، لقاء خيارئين مخلصين وبخاسة نصف صحن من الكافيار وروبل وخمسة وعشرين كوبوكا...^(٤٠)». ومن الالتباس أيضا ذلك الخطأ الحاصل نتيجة استخدام دويتشينسكي وبوتشينسكي أحدهما بالآخر، لما اقتربا من ساريا الطونوفنا في وقت واحد ليجاركا لها مشروع زواجهما من خليفستاكوف^(٤١). ومثل ذلك استخدام آكايي أكاييفيتش (المعطف) بمنظف المدافع، فهو بدلا من أن يفضي

إلى البيت. مضى إلى العناب المغابر تماماً، دون أن يفطن هو نفسه لذلك. وهي الطريق
كلان قد اصطدم به منطلق المداخل، بكل جانبه التوسع. ولطخ بالمستطام كل كتفه⁽¹¹⁾.

وقد يحاول شطوط منسوخية، «المفتش» أن يحدد وسيلة للتعبير عن شخصهم. وذلك
عبر اللجوء إلى استخدام الكلام السطحي. وهكذا تبدو هذه الوسيلة محاولة للتعبير عن
الوجود الإنساني في ظل الإحباط الحيواني، لأن الغضب يزداد باستمرار. لذلك فإن
التشابه الإنساني يتجدد بهذه الوسيلة. في الوقت الذي تقدم فيه الرؤية الصحيحة
لمفهومي الصواب والخطأ. فعين يأكل خليستاكوف يجد أن الدجاجة غير ناضجة.
يقول: «أي، أي، يا لها من دجاجة»⁽¹²⁾.

ثم إن هناك الكثير من الشكوك والكلمات الغامضة التي تضعفها، دون أن يكون لها
غاية مدونة، لأنها ذات هدف آني. وهكذا تبدو الشخصية الطوفانية في حالة من
الطفولة اللغوية عند التلاعب بالكلمات. ثم إن المضحك قد ينبع من الطبيعة الإنسانية
الترفة. وهذه الطبيعة الفاضية والمساخطة هي بذرة من بذور الهزل. إذ يبدو الخطاب
عصبي المزاج في محاولته إدخال الخطيئة في خرم الأبرار، «الطيط لا يدخل، يا له من
بربري، لقد أنهكتني، أيها الحبيب»⁽¹³⁾. ونجد الأمر نفسه في مسوخة «المفتش»، حيث
يكثر الكاتب من اللعب بالكلمات. ويسمح للشكوك الكثيرة التي لا غاية لها إلا الكشف عن
طبيعة ترفة، ولكنها تفسح مجالاً رحباً للهزل المزرف. خليستاكوف يضعفها كثيراً
بشكائمه التي يوجهها إلى حاكم المدينة ومروسيه الفاسدين. ويبدو، إضافة إلى ذلك،
ذا طبيعة ترفة في مخاطبة خادم الفندق⁽¹⁴⁾.

فمن ذلك مثلاً الحوار الذي جرى بين خليستاكوف وخادمه أوسيب في الفندق، إذ إن
هذا الأخير يروي له أن صاحب الفندق غاضب لعدم تسديد المستحقات المترتبة على
الإقامة في الفندق. فعين يخبر أوسيب بهذه خليستاكوف بتعهدات صاحب الفندق:

... إنه سيذهب إلى حاكم المدينة... وقد قال لي أنت سيدك محتالان، وسيدك
كذاب⁽¹⁵⁾. يحسب خليستاكوف بشيعة رداً على شيعة، وإنك سعيد أيها الدابة في أن
تروي لي هذا كله⁽¹⁶⁾. ومع ذلك فقد تابع أوسيب الحديث عن استياء صاحب الفندق
الذي هدد بأنه سيقدم بشكوى إلى حاكم المدينة. لذلك رد خليستاكوف: «حسناً،
حسناً. كفاية يا أحق، انذهب انذهب... يا له من حيوان قذا»⁽¹⁷⁾. ومخاطبة خليستاكوف
الناقل، معبراً عن استهائه من كل ما يمت إلى فائزرة الحسابات بصفة: «لم أعد أذكر
حساباتك الصماء»⁽¹⁸⁾. ونجد حواراً مماثلاً بين الاثنين فيه الكثير من الشكوك التي

يرجئها خليستاكوف إلى خادمه بعد أن جعل الطعام إلى غرفة خليستاكوف^(١٢٩). وهو دائماً يشتمه أثناء توجيهه الكلام إليه: «ألا ترى أيها الأحمق كيف يسيئونني ويستغلونني»^(١٣٠). أما حاكم المدينة أنطون أنطونوفيتش سكفورنيك فلا يفل شراسة من خليستاكوف: إذ يوجه شتمه إلى ديرجيمور دا وسليستونوف: «يا لكما من دين احرفين»^(١٣١). كما يوجه هذا الحاكم التجار شتماً مشوفاً: «... انتم ممن الشكاوى... أنشكون يا نصايين يا اناقين يا غشاشين»^(١٣٢). يا اولاد الأبالسة وشياطين الإنس»^(١٣٣). ويوجه كلامه إلى أحد التجار بشتمه غريبة، ولكنها بسبب الضحك: «ألم أساعدك بالقهوة التيس»^(١٣٤). ويبدو الرثمي فيليبوفيتش حافظاً على الحاكم، ويتفكر في المناسبات كلها لتوجيه شتمه إليه. بصوت خفيض: «إن السعادة تجري دائماً بين قلمي مثل هذا الخنزير»^(١٣٥). كما يعبر الرثمي فيليبوفيتش من كرهه لهذا الحاكم بالدماء السيئ (بصوت خفيض): «الحل بلد داهية»^(١٣٦). ولا شك أن الكلام السليبي الموجه من الأسفل إلى الأعلى يولد الضحك لدى المثلي، لأنه يكشف عن فجح التناقض السائد في محافظة ساراتوف. وعلى الرغم من أن هذه الشتمات هنا تشير إلى موقف عدائي، فإنها لا تساهم في جعل الموقف مأساوياً. ولكنها قد تعكس حتمية الاستسلام من جهة، والرفض العاجز من جهة ثانية.

كذلك هناك المضحك الموسي ذو الهدف الإيجابي (حيث الهباء والتهكم). ويكثر هذا النوع عند غوغول: إذ تبلغ به السخرية حداً يجعلها ذات تأثير قوي في المثلي. لأنها سطوية مرة. لنقرأ هذه الأسطر التي تصف «الالة الآكلي الكافيرفيتش»: «وبالعنصرية فإنه يكن وصغر وجهه، بشكل كما لو أنه استشر مندا بأنه سيكون موظفاً في الدرجة التاسعة»^(١٣٧). كما رأى الحال الموظف في قوله: «ألم يحط هو في المديرية بأي احترام. فالجرائس ليس فقط لم يهضموا عند مقدمه، بل كانوا حتى لا ينظرون إليه، كما لو أن نهاية عادية لا أكثر قد اجتازت غرفة الاستقبال»^(١٣٨). وينتقل غوغول ليحدثنا عن هذا الموظف المسمى في بيته حيث كان يحسب حساب الكرتين، أو يتناول قطعة من لحم البقر مع البصل. تهر ملاحظ طعمها على أي حال. كل ذلك سوية مع الشاي»^(١٣٩).

ونلاحظ عند غوغول تلميحا للحياة الأسرية والطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة. وهنا نجد قريبا جداً من موليير في سطرته من الحياة الزوجية، حين يتحدث عن زوجة الضابط: «إن الزوجة، فيما يبدو، قد أوسعته ضرباً. ولكن الأفضل أن الله صباح يوم الأحد، فهو بعد سكرة السبت، يبدو عروساً ذا نظرة شذراء. وإذا سلبت بعد نوم طويل

فإنه يلزمه جدا أن يشرب ليصحو، لكن الزوجة لن تعطيه نقودا، فإذا جثته هي مثل هذا الوقت ودمست عشرة كوبيكات في يده، فيسحب إلى ذلك إلى الكلام، والمساومة دون مباحرة. وسيكون المعطف أذالك أفضل حالا^{٢٢٩}.

ويختصر عنده أيضا المصنك المتعدد الحواتب، والمتفاوت والرافض، ويصبح بالتالي أطرب إلى الدعاية السوداء، ويظهر هذا النوع من المصنك في تصوير المواقف الظهيرة وهو على فراش الموت: «كان يرى بتروفيش ويوحية بأن يستج له معطفا بفيه شر القصص، الذين أرادوا له، دون انقطاع، تحت السرير^{٢٣٠}». كما كان يلوح لمسؤول أمسه، مستمعا إلى التوبيخ. وقالت، «عزوا يا صاحب الضخامة^{٢٣١}»، ولقد وقع غرغول تماما في تشيبت الدعاية السوداء، عن طريق الاستعانة بموت أكائي (في المعطف)، إذ إن موت هذا الأخير وعودته إلى الحياة ثانية ساعدا على زرع الخوف في قلوب الظالمين، وبالتالي ساعدا في تشيبت الهزل، وإعطائه استمرارية وقوة عظيمتين. وهكذا يحتل الموت بالحياة فيمتزج الهزل بالخوف في العبارة التالية: «وقد حور في اليونس امر بالتقيط على الميت مهما كلفه الثمن، حيا كان لم ميتا، وصافيته، كمثال للآخرين، بالقسي شكل ممكن، وحتى في هذا لم يلعوا إلا بالكاد، وكاد حارس أحد الأحياء في زقاق كبريوشكين أن يذهب لشهها على الميت من يافته^{٢٣٢}». ولا شك أن مثل هذا النوع من الهزل يمكن تسميته بالهزل الأجود، ولقد لاحظنا الموت.

ونرى أن الخوف والألم يمتزجان بشكل متشوج المستمرة الفوقوتية. والحق أن الكاتب يركز كثيرا على هذا الجانب الضعيف من النفس الإنسانية التي تعب عن ضعفها وقساها (أحيانا) بالخوف والألم أثناء تعرضها للخطر، فكانها تريد التمسك بماكسها السابقة. والخطر الحالي يمثل تعرض الضعفاء ليلعبوا دور الأطفال، فيصبح بالتالي في إطار تسمية الحسابات. لذلك حين نضعك في مثل هذه المواقف تظهر في الوقت نفسه إلى رفضنا للظهور والظلم الممارسين ضد أبناء جنسنا. ولقد ذلك (في «المعطف») في المقطع الذي يلقنا إلى لقاء أكائي أكاديميشتل (بعد وفاته) الشخصية المهمة، يا، هانت إن في النهاية أخيرا أمسكت بك من يافته إن معطفا، هو الذي يلزمنا لم تهتم بمعطفي. وأكثر من ذلك ويخت وقروعت، إن هاعطفي الآن معطفا^{٢٣٣}. ولعل الخوف الناتج من انتقاء الطامع بضعبته يعدي عنصر الإضعاف، إذ يقوى الخوف تدريجيا، كما أن الدعاية تلك كشفت معاناة الإنسان. ولقد المتلقي الضعيف، فقد كانت نتيجة المقابلة أن المواقف البسيطة قد أخذ معطف هذا الجنرال

ومضى، بعد أن لقته دوسا ابن نيسا، ذلك أنه كاد يموت رعباً.

كما أن الظروف تولد الهزل في مسرحية «المفتش» حيث نجد حاكم محافظة ساراتوف فاسدا ومترشداً، لذلك يبدو دائم القلق والظوف أمام المفتش المزعوم خليستاكوف، ويتعلم في نطقه عند مخاطبته هذا الأخير، بأسلوب التظيم (يا صاحب المساعدة)، «(فتشرب وهو يرتجف من رأسه حتى قدميه، ويبتل فصارى جهده لينطق) يا صا... صا... صا... صا...^(٢١٤)، لذلك فقد تضرع إلى الله سائلاً: يا إلهي... أراف بنا نحن المذنبين»^(٢١٥).

ومما لا شك فيه أن خليستاكوف أعاد من فرصة ذهبية ليخضع من حوله، في محافظة ساراتوف، فاضحى عجزه عليهم فرصة سعادة المتلقي الذي يبحث دائماً عن القيم الإنسانية النبيلة، وهكذا يعبر المتلقي بالضحك عن رفضه لكل ما يلحق بالضعفاء من نقاد الآخرين وظلمهم، وبمعكس الهزل في هذه الحال مواقف الشخصية من الوضع المأساوي، لأن هذا الهزل هو - في هذه الحال - وسيلة دفاع فورية، ويتمركز وراء الأكم والقياس، ويصبح شكلاً من أشكال التماسك الداخلي الذي يمنع من المنطوق إلى التهاوية، فيفتي الإضحاك القدرة على التحمل والصبر والتسك بالحياة.

ويجلب لهذا أن النوع الثاني من الإضحاك، أي الذي يجرى إلى التشاؤم، يقرؤ عالم غروبون بشكل مأساوي (ودائم لهذا) إلى درجة يمكنه أن يترجم لنا أن هناك رفود فعل مغيرة وكاشفة للمعاناة، وإن رفود الفعل هذه تلجأ إلى السخرية التي قد تستند قوتها الحقيقية من إحساس بالوضوح. ومن الجلي أن هذا النوع من الإضحاك يعكس التشاؤم الذي يميل إلى إبراز بأس الكآبة وعجزه واستسلامه للفساد والظلم والانحلال الأخلاقي، ذلك أنه يجد نفسه مشلول الحركة بالألم نفسه كثيراً، حتى إنه يريد التخلص منها، باحثاً عن حل مؤقت يسمح له بتحمل أنواع الآلام المختلفة بصبر، ولا يتحقق ذلك إلا بواسطة السخرية، وكما يذكر جوليان لوب Jolien Toppe، كان ليوباردتي Leopardi يزعم:

«إن الإنسان المنفرب من آخر درجات اليأس، والذي يرى أن معاناته هي منذ الآن بلا حدود، يتشم بدلاً من أن يبكى، ابتسامة أكثر شظاعة من الدموع»^(٢١٦)، ويضم هذا القول ما ذكره نيتشكي عن هذه السمة البارزة عند غروبون: «الضحك من بين الدموع»^(٢١٧).

والسخرية عنده وظيفة بناءة وفعالة، وهي تترجم إحساساً بالرفض والاشمئزاز.

ويجأ غزفول إلى هذا الأسلوب في المسرح دائما، ولا سيما في «المفتش». كما تفسح أعماله القصصية مجالا واسعا للسخرية المعبرة. ويعتمد في السخرية الوصف الخارجي ورسم الشخصيات بطريقة مبالغ. إذ تلحظ في «المعطف» وصفا لمظهر الموظفين الخارجي. ذلك أنهم كانوا كلهم يسبزون في أحذية طويلة. فقلت: مثيرين تعالها حوالي ثلاث مرات في العام»^{٢٧٤}. كما يؤدي الوصف الخارجي للمظهر وعلامة أخرى تبرز حالة من العصر المدقع الشديد الإيلاء، «فالسيرة الرسمية لم تكن لديه صفراء، إنما بلون طحيني. أميز. أما الحياطة فكانت قصيرة، ضيقة»^{٢٧٥}. ولا شك أن وضع الموظف البائس غذى الهرز في «المعطف» لأنه غير قادر على شراء معطف جديد، كما أن إصرار الخياط على ضرورة شراء معطف جديد ثبت جذور الهرز. لأن هذا الموظف البائس لم يمر - عيشة - إلى أي مكان يتوجه. فاختار الطريق المعاكس لبيته. وما زاد الطين بلة أنه اصطدم به متطفل المعافين بكل جانبته الوسخ، ولطخ بالنظام كل كلمة»^{٢٧٦}.

ويغذي الجوع الإنشائي فوق قوله ذلك أن خليستكوف وأوسيب يتصوران جوعا إلى درجة مضحكة، لقرا كلمات خليستكوف: «... إني الصبور جوعا كما لم أتصور من قبل... أشعر بالتعبان من شدة الجوع»^{٢٧٧} وأما أوسيب فيقول بألسن: «إن أي شيء يبدو قليلا إذا كان الكرش خاليا»^{٢٧٨}.

يتضح مما سبق أن السخيف والساذج يساهمان في تلبية الهرز. ويشهد الهرز في قتل الماساوي، ثم قد يلد الماساوي من السخيف. لأن الاثنين مرتبطان ارتباطا تاما. ويعكس المظهر الخارجي طبيعة متاعلة غريبة، هي كذلك تعبير عن عادات ذميمة في المجتمع. ومن تراجع حضاري. فالموظف أكاكي الكاكيفيش حين كان يسير في الشارع ترمي عليه الأوساخ مرسب ذلك كان يجعل دائما على قمبته قشور الرطب والبطيخ وما مائل ذلك»^{٢٧٩}. ونضح هنا من الموظف الذي هو نتاج ظروف خارجية مؤلمة، إنما نتجك من الشرط الإنشائي السخيف، لأن الظروف هي التي قادته إلى هذه الحال المأساوية حتى إنه أصبح قذرا وسخيفا يوحى بالوضاعة. على أن وضاعة الناس العرثيين في «المفتش» هي من نوع آخر. إنها قذارة أملتها عليهم ظروف حياتهم الفاسدة. لقد صنعوا حقارتهم بيدهم لأن، فزفوا عنها واعتزوا بها. ولما سطر الكاتب منهم رفض حضورهم للفساد يراذلهم في أن، وحملهم الذنب كله متمسكا لفنانون عليهم. وهكذا وقف إلى جانب النظام ضد الأفراد هنا. ونضحك كثيرا من رفض غزفول

لكل دراسة إنسانية، فقد كان ألكافي يتعمق أثناء اختباره أنه يعمل بين يدي الجنرال «الشخصية المهمة». مستمعا إلى التوبيخ العنيف، وفائلا، «عطا يا صاحب الجلالة»^(٣٧). لذلك ذهب بيلينسكي إلى القول: «إن الفكاهة الفوفولية» تهلل نفوس الأطفال أو البسطاء فقط، أما الكاس الذين شامسوا إلى أعماق الحياة فينظرون إلى لوحات هذه الفكاهة بتأمل حزين وكأية ثقيلة...»^(٣٨).

وقد اعتمد الكاتب كثيرا على عنصرى الوصف والتسويق في «المعطف». ليضمن الأساسى والعنود قوة كبرى تساعده في الرهش، فالشكر والتعاسة من الأشياء التي اعتمدها الكاتب في تجميع المرفوش. لقد رسم شخصية ألكافي رسمًا كاريكاتوريا أقرب إلى الأساسى. وبعد ملامح هذه الشخصية تعهدنا بناسها في الواقع. كما ركّز على السخافة في «المعطف». على أن السخافة هنا تطف حدها وقد تخطى أو تظهر على استبعاد ذلك أن للمسرح خصوصية متميزة. نظرا إلى ارتباطه بالمتلقي وتجسيده الصفات الإنسانية دون أن يكون لذلك أي ارتباط ذهني. والحق أن المتلقي يتابع هنا الشخصيات مباشرة من غير أن يتوكل له مجال لتصور صفات أخرى غير التي يراها مباشرة أمامه. لذلك التحول السخافة من سخافة الأنباء إلى سخافة الشخصيات أنفسهم. ويصبح شرهم محسوسا للسخافة والتعاسة بانها شيئا. فالعوظون مرتشون ومحسوسون للأخلاق المتحلة. وهم منهمون بسوء التصرف وبالفسوة...

ويمكن إضافة إلى ذلك التشكيك بأن الحركات المباشرة عند عولول لم تكن طاعية بحيث تكون هدفا للإضغاط، لأنه ركز على الهزل الهادف، فقد سخر موهبته الهزل مقبول وواج. واعتمد نجاحها على المضحك السخيف والنفيل. ومن هنا يعمل فنه إلى التركيز على ما هو فعال في ترجمة المعاناة الإنسانية. والتعبير عنها بقوة الهزل.

وثمة أمر آخر واضح عند عولول. ونقصد لجوءه إلى الظاهرة الحارقة لتفسير الواقع تفسيراً آخر. فقد رأينا أنه في «المعطف» يطلنا إلى واقع ثان مخالف للماورف. ذلك أن ألكافي عاد إلى الحياة من جديد بعد موته. ولكنه في هذه المرة بدأ فويا ومعتكا لموهبة خارقة. فقد صار بمقدوره الوصول إلى الظالمين وقهرهم، لهماتهم على ضامهم وقسوتهم. وبالتالي أضفى هذا الحدث الخارق حلا وتعويضا للشهر والظلم اللذين سببا لألكافي آلاما كثيرة أثناء حياته. ونحن نحالف بيلينسكي في عد هذه الظاهرة نقطة ضعف عند الكاتب. لأن عولول أراد القول: إن الإنسان لا يستطيع المقاومة في ظل مجتمع الفساد والظلم. وإنه ينبغي للمرء أن يمتلك قوى خارقة

واستثنائية. المستطوع التسدي، نشر بجزئته وأسلحته المختلفة، لأن هذا الأخير يتركز بقوة في حياة الإنسان، ولأنه أيضا السبب الأساسي في عبادة حرية وكرامته. وإعل هذا التصور ينعكس - من جهة أخرى - نشأته الكتاب العميق، وإحساسه المور الفلاني من فوضى في العلاقات الاجتماعية، والأجهزة الإدارية الروسية، خلال الحكم القيصري،

وهكذا، لقد عمق فوضوي والتمية بوشكين النقدية، وأعطى صورة ماثورية حياة لروسيا المغلوبة على أرضها، روسيا ينظر إسانها المسحوق، وفلم وفلم هزم موطئها وحكامها، كل ذلك بلغة حية، مستفاه من الواقع، وبأسلوب غاية في البساطة والإبداع، لو كما يسمى بـ «المهل الممتنع»⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر، فإن الهزل والخرق حاضران في أعمال تولبول، ويكمل أحدهما الآخر، لينتقل بعدئذ رسالة الكاتب، في الدفاع عن الإنسان الروسي المسحوق والمضطهد، ولا عجب - والحالة هذه - أن تصبح أعماله شاملة وعائدة، لأنها يمكن أن نعبر على مختلف العصور والأقاليم، لتصبح ذات بعد إنساني شامل.

ARCHIVE

العاجمة الشخصية والإبداع

(في أعمال ثلاثة كتاب من العالم)

١. حسن عبيد

مقدمة

١- الكاتب وأعماله

ثنائية (سحرية)

يكتسبها القموش، تأثير القبول، وتظهر الأسئلة.. بين (الشخصي) و(المكتوب)، بين (إرادة) الكاتب وما (يبدع)، بين (الجارية) و(المكاشفة) في (عالمه الفني)، بين حدود عالم الكاتب (الخاصة) وتلوم عائلة الروائي (العامة)؛ وإذا كان (الواقع) هو الشبح الرئيسي (الإبداع) الكاتب، بكل ما يعيشه فيه من تجارب عامة أو شخصية، سحرية أو مفرحة، وما يشاهده من أحداث مؤلمة أو سعيدة، وما يسمعه من وقائع بسيطة أو معقدة، أي شكل - كل ذلك - جانباً من خبراته المكتسبة، يضاف إلى ما توارثه من خبرات متنوعة، حتى تتطور في النهاية، عبر تكوينه المتميز، رؤيته الداخلية للحياة والكون من حوله^١.

من هذا المنطلق، تعتبر (العاجمة الشخصية) بحكم كونها إحدى مفردات الواقع، نبعاً فرعياً من منابع الإبداع؛

٢- عاجمة شخصية

يقال (ضعفه فجعاً)، أي (العه المما شديداً)، و«أمر قاجح» هو ما «يلجج الناس بالدواعي»، و«الدواعي» هي «ما يهيب الناس من عظيم نوبة»، و«النوبة» هي «الغزالة

١ كتاب وفاء مصري

والضحية.. والمفاجأة.. هي «الضحية المزملة» توجب الإنسان بمقد ما يجر عليه من مال أو حمية^(١٧)

كما سبق يمكننا أن نستنتج أن ملامح المفاجأة الشخصية هي:

أولاً، ارتباط المفاجأة (بشخص) معين من ناحية، ووقع تأثيرها (المباشر) عليه من ناحية أخرى، وبالتالي، قد لا تكسب الكوارث أو المصائب العامة أو القومية كالتزلزل والأوبئة والحروب وضعها، إلا بمدى تأثيرها المباشر عليه وارتباطها الشخصي بها
ثانياً، قد يتأذى الفرد بوقوع المفاجأة، من حيث لا يتوقع أو يتخطر، فمثلاً جرت العادة أن يولد الطفل طبيعياً، وتكون المفاجأة حين يولد مشوهاً
ثالثاً، يكون تأثير المفاجأة الشخصية مزلزلاً، شديد الوطأة، عميق التأثير، مؤلماً أشد الإيلام مسبباً لأشد الأحزان.

رابعاً، العنصر الحاكم في المفاجأة هو (الفرد) لما يجر على البشر من ضياع للمال، أو فقدان لأب أو عزيز بالموت، أو إصابة عزيز في مبتدأ شبابه بمرض مميتاً

٣- الإبداع

«من ابداع» وهو أن يأتي الشخص بالشيء، وقال ابن رشيق: الإبداع: هو إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف الذي لم تهر العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له: بديع وإن كثُر وتكرر، فصار الاختراع للمعنى والإبداع لللفظ، فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى مخترع في لفظ بديع، فقد استولى على الأمد، وحاز نصيب السابق^(١٨)

انصرف لمرئف ابن رشيق للإبداع، إلى التمثيل (بالشعر)، لأنه كان ديوان العرب الرئيسي، فاعتمد التعريف على الإتيان، بمعنى مستطرف، لم تهر العادة بمثله، أو بمعنى مخترع في لفظ بديع، أي الإتيان بمعنى جديد وهذا (الجديد، المبتكر) هو القسم المشترك في الدراسات الحديثة للإبداع، حيث يمكن أن يعرف الإبداع بأنه «التشاطر الذي يؤدي إلى إنتاج جديد وفهم من أجل المجتمع»^(١٩)، وهذا التعريف يمتد إلى المعنى العام الواسع للنشاط، سواء أكان (طبيعياً) أو (أدبياً).

فإذا انتقلنا إلى جانب المنتج، إلى الكاتب (المبدع)، الذي يتميز بتكوين خاص، ويعتبر ولادة مرحلة تاريخية محددة، ويعيش وفقاً اجتماعياً، سياسياً، اقتصادياً معيناً، ويتأثر بموروث ثقافي خاص بمجتمعه وأمنه وعصره لتتطور فكرياً، عبر عصره الثقافي، رؤية داخلية، تلخص وحده، الحياة والتكوين من حوله^(٢٠)، لكن كل هذا لا يكون كافياً لتتمثل عملية الإبداع، حيث لا بد أن تؤول الأذهان مشكلة ما، أو أن يستثيره شيء من الواقع

الخارجي، أو أن يحفز قدراته الإبداعية محفز ما- قد يكون فكرة طائفة، ومحنة كالشفة، لحظة سريعة، مشهد عابر، واقعة معينة، حادثة رهيبة... إلخ - فإنه، كشخص منفتح للتجارب، سرعان ما يسمح لهذا المحفز، بالانتقال بكل حرية إلى داخله، إلى بوتقة عقله، فالتفان، في نهاية المطاف، لا يملك إلا معمل فنه، وهو الملاذ والتلجأ، للتداع - حينئذ - شراسة (عملية الإبداع)، في محاولة من الأديب بما يمتلك من موهبة أصيلة، وحنن صادق، أن يزيل الأسوار فيما يطمح عليه، وأن يتخلص من قبضة ما يملكه، حتى يتوصل إلى «الظهور الفعلي» لتفاج جديد، تسببها، ناشئ عن تمرد الفرد من جهة، والمواد والأحداث أو الناس أو ظروف حياة هذا الفرد من جهة أخرى^(١٢)، لكنه لا يحتفظ بهذا الكشف لنفسه، بل يوصله إلى الآخرين بواسطة (النثر)، لأن الأدب هو الوسيلة لتوصيل التجارب، والتجارب نفسها لا تحدث على صورة النفاذ، وتجارب المؤلف يجب أن تتوجم إلى الأنفاذ التي هي رمز لها، لكي يستطيع هذا القارئ أن يحل هذه الرموز بدوره إلى تجارب، وهي كلا الحالتين لابد من تغلغل تلك التجارب^(١٣).

وتعبر عملية الإبداع بعدد من المراحل، اختلطت حواها الأراء، وإن كان يمكن أن نوجزها في أربع مراحل متشابهة، هي: الإعداد والتحضير، الحمل أو الحضنة، الإشراق والتحقق^(١٤).

ولابد أن نراعي أن هناك ظروفًا أخرى لنس الإبداع، فمن ناحية لابد أن يشعر المبدع بالأمان النفسي، وذلك بتوفير المناخ المناسب للإبداع، وأن يغلب المجتمع المبدع كقيمة، وأن يتمتع إبداعه بصورة مناسبة، ومن ناحية ثانية لابد أن يتمتع الأديب بالحرية النفسية الضرورية^(١٥)، التي تتيح له «الانفتاح للتجارب»، بما يعني فقدان التسلب وإمكانية التفلأ من قيود المفاهيم والمعتقدات، والحدائق والفرضيات، وهو يعني التساهل تجاه القيود حيث يوجد الفموض، كما يعني القدرة على تلقي الكثير من المعلومات المتنافسة دون أنهما حواجز^(١٦).

٤- مجال البحث

تم (اختيار) ثلاثة كتب هم: المصري ضحى غانم، الياباني كينزا مورو أوي، والتشيلية إيزابيل ليندي.

يمثل هؤلاء، الكتاب (نماذج) من مختلف أركان المعمورة، وقامت لهم (مواضيع شخصية) نتجت عنها أعمال (إبداعية)، كما يرجع، هذا الاختيار، إلى توافر مادة معقولة عن سير حياتهم، وكذلك توافر أعمالهم الإبداعية أمام القارئ العربي، سواء

كان - هذا النجاح - في لغة الأم، أي اللغة العربية لمتلقي غاتم، لو مترجما إلى اللغة العربية الليبانية كنزاً يوزع أوي والتشيلة إيزابيل الليباني.

ويجئني - هذا البحث - إلى أن يجيب عن عدد من الأسئلة:

ما تأثير وضع الناجمة الشخصية على كل من الكتاب الثلاثة؟

متى انعكس هذا التأثير في نتائج إبداعية؟

كيف بدأ الناتج الإبداعي مقارناً بالفاجعة الشخصية؟

هل هناك تأثير للبيئة، التي يودع فيها الكاتب، في هذا السياق؟

هل هناك علاقة بين الفاجعة وخلق الإبداع، من زاوية الارتباط بالزمن؟

هل هناك قاعدة - أو قواعد - إبداعية عامة تحكم هذا التأثير؟

ومن أجل تحقيق هذا الهدف، صار تقسيم البحث إلى فصلين، كما يلي:

الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة.

الفصل الثاني: انعكاس الإبداع، تحت تأثير تلك الفواجع.

الفصل الأول: فواجع شخصية في حياة الكتاب الثلاثة

(١) المصري فتحي غاتم

هو من أهم كتّاب الرواية في مصر والعالم العربي. أبهى تعليمه الجامعي بكلية الحقوق بجامعة القاهرة، عمل بعد تخرجه، وفي بداية حياته كممثل في وزارة المعارف (التي تسمى الآن وزارة التربية والتعليم)، ثم انتقل إلى العمل بالمصحافة ككاتب ورئيس تحرير في مجلة «آخر ساعة»، ثم شغل منصب رئيس تحرير ورئيس مجلس إدارة عدد من المؤسسات الصحفية الكبيرة في مصر.

له خمس عشرة رواية منشورة، منها: «الجيل» (١٩٥٣)، «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦١)، «زيت والعروش» (١٩٦٣)، «الأفيال» (١٩٨١)، «سبح الحزن والجمال» (١٩٩١)، وله أربع مجموعات قصصية هي: «تجربة حب» (١٩٥٣)، «سور جديد صديق» (١٩٦٤)، «الرجل المناسب» (١٩٨٥)، «بعض الظن إثم... بعض الظن حلال» (١٩٩١).

(١ - ١) فاجعة الموت

أوضح فتحي غاتم في حوار معه، أنه من مواليد القاهرة في عام ١٩٢٥^{١٣٢٢}، ثم أضاف: «وكانت الطفلة الثاني بعد أخت توحيث قبل ولادتي»^{١٣١}.

إذن، حين ولد فتحي فانم عام ١٩٢٤، كان (وحيد) أبويه، والعلم حكوا له عن أخته، التي توفيت قبل ولادته، لكن (أول) حادث (موت) فاجأه، كان موت الأب، وهو ما عجز عنه بقوله:

«مات أبي في ديسمبر ١٩٢٦، حين كنت هي الثانية عشرة»^(١٢).

ثم كان الحادث (الثاني) هو موت أخيه الأصغر، لكنه لم يكن موتاً طبيعياً كالأب، بل كان حدثاً مروعاً، أشار إليه في الحوار السابق ذاته: «وكانت الطفل الثاني بعد أخت توفيت قبل ولادتي، وقيل أخ توفي في سن التاسعة عشرة عام ١٩٤٥، حين صدعته سيارة جيش بريطانية في حادث أمام مبنى «روز اليوسف» الحالي»^(١٣)، وهو ما ذكره (تصنيفاً) بعد ذلك، حين كتب عنه، أنه «لقي مصرعه في شارع القصر العيني عندما عرت به عربة للجيش الإنجليزي تحمل طائرة صدمه الجناح البارز للطائرة وسالت من طوره»^(١٤).

لقد عاش فتحي فانم طفلاً، ثم صبياً باغماً، في كتف حياة مستقرة، وسط عالم الأدب السحري، يملؤه أب قوي، يأخذ بيده بمعاملة الأتداء، يشركه في عالمه الأدبي، ليحركه مبهوراً بين كبار أدباء الوطن، حالماً بمستقبل أدبي مشرق، بدأ يخطو وألقا إليه..

وسط هذا كله، إذا الأب - المملوك والأطيرة - يخطو ويخطو، ويخطو من الحياة حين يخطو (الموت) في عام ١٩٢٦، والصبي فتحي فانم لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره، وللمرة الأولى، يجد الصبي نفسه وحيداً، أعزل أمام الموت وجهها لوجه، مصوح أنه اعتقد أخته التي ماتت طفلة قبل أن يولد هو، لكن تأثير فتحيها كان واعداً، بعيداً، فهو لم يمش معها، لم يتلمس نفس الهواء الذي تنفسه، لم يخطو أو يتلق معها، ولم يكن مبهوراً، ومن أجل هذا، كان موت الأب مفقداً تماماً، شديد الوطأة على نفسه:

«ماذا يعني الموت؟»

ما هو ذلك الوحش الجامع، الذي يترس البشر فجأة، دون سابق إنذار، حين أقدم على قلة جديدة مع الأب، بعد أن خطف أخته من قبل؟

لماذا - هو الموت - كامن في قلب الأشياء، يتهين الفرصة للوثوب والانتفاض؟

لماذا يأتي فقدان مع شائث الاستقرار - والتطلع نحو المستقبل بأمل؟

كيف، باحت الدنيا صفاء، وأموت الحياة، بعد أن كانت مشرقة بهيجة؟

ماذا تعني الحياة والموت يخفى في أعطالها؟

عشرات من الخواطر والأفكار، لاشك لها راودت فتحي فانم في سنه الحرجة، وكثيرا

تؤكد فداحة الصدمة. المصائب الأليم الذي ضاعاه. ولعل فتحي غاتم أتابه رعب دفين من تلك الصدمة. وربما لأزعه (خوف) من الموت، منذ تلك اللحظة. يستمر معه - بعد ذلك - لسنوات طويلة. عمله حاول خلالها التوصل إلى تصور للحياة التي يعيشها وموقع الموت فيها. ولعله حاول أيضا أن يجد سبيلا للتغلب على هذا (الطوف).

وعندما بدأ فتحي غاتم يستوعب صدمة الموت. ويتأمله. إذا بالموت بلطفه - مرة أخرى - بنفسه أكثر وضراوة أشد. بعد مضي تسع سنوات فقط من فقدان الأب. حين مات أخوه. وهو في التاسعة عشرة من عمره. بعد أن صدته سيارة للجيش البريطاني عام ١٩٤٥. والمذهل في الأمر. أن العائلة وقعت في شارع القصر العيني أمام مبنى روز اليوسف الحالي. والتي سيعين بعد ذلك بسنوات للعمل الصحفي فيها. فإذا به يستعيد الحادث كلما ذهب إلى ميناءه!

هكذا ترسخ (الخوف) من الموت. في وجدان فتحي غاتم. وسيظل شبحه يطارد سنوات طويلة بعد ذلك!

(٢) الياباني كينزا بورو أوي

ولد كينزا بورو أوي عام ١٩٢٥ في قرية أوي من مقاطعة إيهامي. بجزيرة شيكوتو اليابانية الواقعة في غربي اليابان. على إثر تحكمها الأعراف الرفيعة اليابانية التقليدية. وقد درس أوي الأدب الفرنسي في جامعة طوكيو. بعد الحرب العالمية الثانية. ودارت أطروحة تخرجه عن التصوير في روايات جان بول سارتر.

بدأ إنتاجه الأدبي خلال المرحلة الجامعية. وكتب مسرحيات وقصص قصيرة. «لوفتي الضو». على الحياة في مسقط رأسه. واليهو ويفسر هذا الطابع الشديد الخصوصية. الذي تتميز به هذه المنطقة^(١). وكان خلال تلك الفترة بجائزة كوتاجاوا عن قصة «الطوبى». وهي تعتبر من أهم الحوافز الأدبية اليابانية. وتدخل إنتاجه لجزرا متميزا. ومن أبرز رواياته: «أقطسوا الزهور - اقتلوا الأطفال» (١٩٥٩). «صورتنا» (١٩٥٩). «الصرخات» (١٩٦٣). «مسألة شخصية» (١٩٦٤). أما العمل الذي أثار اهتماما دوليا بأدب أوي فهو رواية «الصرخة الصامتة» (١٩٦٣). «ربان المصير» (١٩٧٩). «النساء يصبن لأشجار المطر» (١٩٨٢). «عضة فرس التنهد» (١٩٨٥). أما آخر عمل كتبه عليه أوي فهو ثلاثية «الشجرة الخضراء الملكية». وكان قد أسدر منها مجلدين بالفعل هما «عندما هزم المحلص» (١٩٩٣). «التذبذب». عندما أعلن فوزه بجائزة نوبل للآداب عام ١٩٩٤. وأشادت اللجنة الملكية السويدية في بيانها عن منحه جائزة نوبل بروايته

«الصورة الصامتة» التي نشرها عام ١٩٦٧.

(٢-١) هاجعة مولد ابن مشوء

تخرج كينزا بورو أوي من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠ وفي عام ١٩٦٢ ولد له غزل، بصحبة مشوءة. نتيجة ورم في المخ^(١٢) وكان أوي يبلغ الخامسة والعشرين من عمره. وقد شرح الناقد جون ناتان، في مقدمته للطبعة الأمريكية للمجموعة أوي «علينا أن نتجاوز ميتوانا، نحكيه لوضع هذه الهاجعة على أوي بقوله: «إنه مع مرور الأعوام ونمو الطفل لما قيد وحشي وخائف وعازل بين الأب والابن على نحو محموم ومزالم. أصبح كل من أوي والطفل الهش المتوحد الشخصي الأثير عند الآخر. عائق كل منهما الآخر كما لو كان يعاقب نفسه. وبعد وقت قصير من مولد الطفل أسر أوي أبناءه هيرين وجيرين جنبا إلى جنب في مقبرة القوية التي ولد بها. كان قد قال لي مرات عديدة أنه سيموت حينما يلفظ الطفل انتداه الأخير^(١٣)».

هذا، ككتاب ياباني (شاب) احتفل شريكه. وخلق موهبته الأدبية، التي دعمها بدراسة جامعية متخصصة، ساعدت على نشرها. وبدأ أويها ينتشر خلال مرحلة دراسته الجامعية، فكتب ونشر العديد من القصص والقصص القصيرة، بل وشال جائزة الكوناجاوا الشهيرة، تكفيما لقبوعه وفكره. فكان منطوقه أن «زوجها شفاء بعد تطوعه، بعام واحد، حتى يضمن لهيائه الاستمرار والإبداع التمر. ولكن بعد ثلاث سنوات فقط من زواجه، وتحديدًا في عام ١٩٦٢، فوجئ بشربة خاطرة من القدر لم يكن أبدا يتوقعها. حين ولد له ابن مشوء، فكانت صدمة عنيفة. شجعت مشاءه المرحنة، وجعلته في حالة استنفار مستمر. محاولا أن يتفهم ما حدث، وأن يستوعب أبعاد ما جرى».

ولعل الناقد الأمريكي (جون ناتان) قد أصاب فيما توصل إليه من أن هذه الهاجعة وجدت بين الأب وابنه، أو بمعنى ثان وبطلت مصير كل منهما بالآخر، حتى بدا الكتاب أوي أن هذا صليب الذي سيتوء بحمله سنوات عديدة، حتى ينتهي أجله والنظر إليه، لحظة حمولة على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٩٤، كان لايزال «محطفا بروحه المعطوبة العالية، على الرغم من أن ابنه الذي ولد بإعاقفة ذهنية دائمة، كان لايزال في غمار جهوده الشاقة لتحقيق التواصل العطي الأول مع العالم عبر إصدار أسطوانته الأولى التي تضمن أعمالا موسيقية كلاسيكية»^(١٤).

(٣) التشيلية إيزابيل الكيندي

ولدت إيزابيل الثماني عام ١٩١٢، اختفى أبوها توماس من حياة أسرته فجأة، تاركاً زوجته وابنته إيزابيل في السادسة من عمرها وأخوين هما باتششو وخوان، دون عائل، مما اضطر الزوجة أن تعمل في وظيفة متواضعة هي أحد المصارف، وخلال صحتها كانت امرأة تدعى مارغرا ترعى الأطفال، فكانت تلك فترة من أشق فترات حياتها، وبما خلفت منها أنه كان يعيش معهما في بيت الأسرة خلال عازيان، تكفلاً بملء طفولتهما بالمفاجآت، وكان طالها الحفضل هو بابلو، الشديد التهم إلى القراء، وهو الذي أقتنعها أن شخصيات الكتب تغادر الصفحات في الظلام، وتجرب انحاء البيت، وهو الذي أهدى إليها مصباحاً يدويًا، كي تقرأ تحت الغطاء، ومنذ ذلك الحين تمكنها الميل المشاكس إلى القراءات السرية.

أما حب الحكايات، فقد اكتسبته إيزابيل في طفولتها من ثلاثة مصادر: الأول من أمها، وانظر إليها تحدثت عنها «كانت أمي تتحدث بألفاظها بقوة، محاولة التعريض من ساعات تفهيمها وعن شح الحياة بالفتايات شاعرية، كنا نحن الثلاثة ننام معها في الغرفة نفسها، وفي الليل - وهو الوقت الوحيد الذي يخصه معاً، كانت تروي لنا طرائف من أجدانها وحكايات خيالية مبطنة بلغة سوداء، نجدنا عن عالم وهمي نمش فيه جميعاً معزلاً، ولا نلزمه التطور الأكاديمي، ولا نواتين الطبعية القاسية»^(٣٧).

المصدر الثاني كان الجد، والمصدر الثالث كان الجد، الذي أصبح منجماً خاصاً لها، تستمد منه ما تروى، كلما أعبتها السيل، وانظر إليها وهي تعبر عن هذا الجانب «لقد وفرت لي زيارتي اليومية لجدتي مادة كافية لكل الكتب التي ألتها، وربما لذلك التي سأكتبها فيما بعد، فقد كان رواية بارعة، يتمتع بمرح طابع، يمكنه أن يروي أشد القصص رعباً وفظاعة وهو يطلق الفهشحات، وقد نقل إلي دون تحفظ كل النواير والحكايات التي راكمتها على امتداد سنوات حياته الطويلة، وأبرز أحداث القرن التاريخي، وشذوذ أسرنا، والمعارف غير المحدودة التي اكتسبها من مطالعته»^(٣٨).

وقد تزوجت الأم من دييومانسي هو العم رامون، الذي استطاعهم معه هي تجولاته في البلدان التي عمل بها دييومانسي مبتلاً لحكومة تشيلي.

كما عملت إيزابيل، بعد أن تخرجت في الصحافة لسنوات طويلة، وتزوجت من ميشيل، وأنجبت منه هي (٣٢ تشرين الأول) بالولا، ثم نيكوس بعد ذلك.

نشرت إيزابيل روايتها الأولى «بيت الأرواح» (١٩٨١)^(٣٩)، وهي في الأربعين من

عمرها، ثم توالى رواياتها، «من الحب والظلال» (١٩٨٤) ^{١٢٦}، «إيفالونا» (١٩٨٧) ^{١٢٧}، «الخطبة اللاتينية» (١٩٩١)، «باولا» (١٩٩٤) ^{١٢٨}، إضافة إلى مجموعة قصصية واحدة هي «حكايات إيفالونا» (١٩٩٧) ^{١٢٩}.

(١-٣) «هاجة شيبوية مرض مميت ثلاثة

بعد أن اتجهت إيزابيل أليندي من زوجها ميشيل، باولا ونيكوس، اكتشفوا بالمصادفة إثر سقوط ابنة أخت ميشيل مصابة بمرض (أو دام) القهريين الضال، وبعد أن أجروا الفحوص اللازمة في إحدى المستشفيات الأمريكية، تبين أن ثلاثتهم (الأب والأبنة والابن) مصابون بالداء ذاته. وهذا المرض «هو اضطراب استقلالي ولائي في الدم، مصحوب باضطرابات تنسية» ^{١٣٠}.

وفي شهر كانون الأول ١٩٩١، سافرت إيزابيل أليندي من كاليفورنيا بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث تقيم، إلى مدريد، وذلك لترويج روايتها الجديدة «الخطبة اللاتينية». وكانت ابنتها باولا تقيم مع زوجها أرنستو هناك، والدةشت إيزابيل، لأن ابنتها لم تستطعها في المطار كعاقبتها. وبعد يومين، حين كانت إيزابيل وسط جمع حاشد توضح الظروف التي فيها (من كتلة روايتها الأخيرة) وكالة أبحاثها منتقل ابنتها إلى المستشفى، فكانت تقاطعها بعد كل مقابلة شخصية وأخرى. وحين تقاطعت حالتها ألفت ما تبقى من ارتباطاتها. وأسعدت إليها في المستشفى، وانظر إلى القاطعة، الذي عبرت عنه إيزابيل بعد ذلك بقولها: «وجدتك متكة على السرير شاحبة، بملاح ضواح، وكانت نظرة واحدة كافية لإمرأة مدى خطورة حالتك...»

«لماذا تكيّن؟»

سألتني بصوت أجعله

«لأنني طائفة، إني أحبك يا باولا».

«وأنا أيضا أحبك يا ماما».

وكان هذا آخر ما نطق به يا ابني، لأنها دخلت بعدد إلى شيبوية دائمة.

(١) «بلورة موقف

هذا، ثلاثة كتاب، عناصر الاختلاف بينهم محددة، بدءاً من تاريخ الميلاد وبالتالي عمر كل منهم: هنري غام (عام ١٩٢٤، ٧٤ عاماً)، كيتزا بورو أوي، (عام ١٩٣٥، ٧٣ عاماً)، وإيزابيل أليندي (عام ١٩٤٢، ٥٦ عاماً). مروراً بمكان الميلاد وما ترتب عليه من

جنسية وميراث ثقافي: فتحي غانم (القاهرة، مصري، ثقافة مصرية عربية إسلامية)، كينزا بورو أوي (جزيرة شيكوتو، ياباني، ثقافة يابانية بودية)، وإيزابيل الفيندي (تشيلية، بكل ثقافة أمريكا اللاتينية، التي تلتزم فيها الطرافة مع الأساطير، في وحدة سحرية، يلعب فيها الخيال دوراً أساسياً).

وبالتنسبة للتعليم، فإن فتحي غانم وكينزا بورو اتّما تعليمهما الجامعي الأول في مجال الحقوق والثاني في مجال الآداب، بينما كانت الحياة هي المدرسة الكبيرة التي صقلت إيزابيل، وفيها تعلمت.

أما العناصر المشتركة بينهم، فهي أنهم كتاب نالوا شهرة محلية وعالمية، متزوجون، ويرعون أسراً، أصاب كل منهم فاجعة شخصية وإن اختلف نوعها وتوقيت وقوعها خلال عمر كل منهم، وعبر رحلته الإبداعية، فتحي غانم صارت أبوه وهو في الثانية عشرة من عمره، ثم صارت أخوه (ابن التاسعة عشرة) وكان فتحي غانم في الحادية والعشرين من عمره، ولم يكن قد بدأ رحلته الإبداعية بعد. أما كينزا بورو أوي فقد ولد له ابن مشوه وهو في التاسعة والعشرين من عمره، وكان قد بدأ رحلته الإبداعية خلال سنوات دراسته الجامعية، ونشر عدداً من الأعمال ونال جائزة مهمة وبدأ يستقر. أما إيزابيل الفيندي فقد دخلت أبنها البهيمية مؤزناً حديثاً (وفي هي الثالثة والعشرين)، وكانت إيزابيل في التاسعة والأربعين من عمرها، وكانت قد بدأت رحلتها الإبداعية منذ عشر سنوات مضت، نشرت خلالها أربع روايات مهمة ومجموعة قصصية، ترجمت جميعها إلى معظم لغات العالم، ونالت شهرة عالمية.

الفصل الثاني، أنماط الإبداع تحت تأثير تلك الطوائف

(١) إبداع مباشر

(١-١) فتحي غانم

أوضح فتحي غانم بداية رحلته الإبداعية، في مفتتح مقال له بعنوان «مغامراتي في الكتابة»، حين قال: «استمكت بالقلم لأكتب شيئاً ما يمددني في رأسي، ولا أبري ما هو عندما كنت في الحادية عشرة من عمري، وليس لدي تفسير لما حدث، فقد جلست على مكتب أبي وكان قد توفي منذ شهر، وأخرجت أوراقه واستمكت بقلمه أريد أن أكتب ولا أعرف ما الذي أريد كتابته بالبطء»

بعد عامين كنت أكتب ما يسمى «بالشعر المنثور» وكتبت قصصاً قصيرة ومقالات

في الفلسفة ونعتت لأصدقاء المرحوم أبي عبد الرحمن صدقي في الأوبرا. وعلى أنهم في وزارة المعارف فلم يجد عليها أي حساب لمساعدتي في نشر ما أكتبه. فلما بلغت الواحد والعشرين كتبت قصة عن وداعي لأخي وقد لقي مصروعه في شارع الضمير المبني عندما مرت به عربة للعيش الإنجليزي تحمل طائفة قصصه الجناح البارز للطائفة ومات من ضربه. ونشر القصة أحمد بهاء الدين وكان يدير مجلة الفصول. وكان قد التحق حديثاً بمي إدارة لبحوثات وزارة المعارف^(٢٠).

انظر إلى تأثير طائفة (موت) الأب. أولاً. الذي خذوا ليعصك بالفلم. وهو في الثانية عشرة من عمره. وليس الحادية عشرة. لأنه من مواليده ١٩٢٤ ووفاد الأب. كانت في ديسمبر ١٩٢٦. كما أوضح^(٢١). - رغبة في الكتابة. دون أن يعرف ما يريد كتابته بالضبط. كلنا (إلهاماً) بإمكانية مولد كاتب مازال في رحم الغيب. أو ربما كانت الكتابة تعمل له «عملية تجسد في شخص الأب». كما أوضح في حوار معه. قال فيه: «تربط الرغبة في الكتابة عندي بصورة أبي وهو جالس يكتب فلم انتقادي له. عندما توفي وأنا في الثانية عشرة من عمري وكنت أكبر إخوتي» هو ما جعل الكتابة تعمل لي عملية تجسد في شخص الأب... ثم استلزم معتقاً على كلمات: «هذا تفسير سيكولوجي. ولكن مدى صحته. الله أعلم»^(٢٢).

ثم انظر إلى تأثير طائفة (مصروع) الأخ الأصغر عام ١٩٤٥. ثانياً. الذي كان يصغر فتحي خانم مشتهر. كان تأثيراً قوياً. عنيدا. مركبا. وكانت قراءاته أثناء فترة الدراسة الجامعية قد أدخلته حومة الأدب. ووضعت أقدامه على الطريق. فلما وقعت الواقعة الثانية. زالت كيانه. وهجرت لديه يتنوع الإبداع. فكتب أول قصة قصيره له. بعنوان «غليان الماء» عن وداعي لأخيه. ساعد أحمد بهاء الدين في نشرها بعد ذلك في مجلة الفصول.

لكن كتابة ونشر قصة «غليان الماء». وإن فتحت أمامه طريق الإبداع على مصراعيه. إلا أنها. بالنسبة لنظام تأثيرها يعني الموت. مجرد حبة مسككة. من «خوفه» متصاعد. رهيب من الموت. ميلازمة سنوات طويلة بعد ذلك. راح خلالها يحاول التوصل إلى «تصور للحياة التي يعيشها». كما انصرفه. تأثير ذلك. إلى أبطال رواياته. محاولا تلمس الاحتمالات المختلفة التي تواجه حياتهم حال تدهم الأب وهم أطفال صغار. مقدما تنويعات مختلفة - لهذا البلد - بين الأم والأب... وما هي سامية سامي تلمس أباها وهي صغيرة. ويوسف عبد الحميد يلمس أمه وهو طفل. في رواية «الرجل الذي فقد ظله»^(٢٣).

ويطلب يموت أبوها وهي طفلة، ويوسف منصور يموت أبوه وهو صغير، هي رواية «الغضب والعروش».

هكذا إذن كانت «الكتابة» بالنسبة إلى فتحي غانم، تماماً كما أوضحها الكاتب في رواية «حكاية تو»، «محاولة لمعالجة ذلك التشويه النفسي الذي أصابته، خيل إلى وقتها أن الكتابة قد تساعدني على الشفاء، أو على الأقل قد تكشف لي عن طريق للخلاص مما أعاني منه، ولكن هيبات، فالأمر أقبح بكثير من أن تعالجه كلمات على ورق»^{٢٩}.

(١-٢) كينزا بورو أوي

بدأ كينزا بورو أوي رحلته الإبداعية، خلال مرحلة فراسته للآداب الفرنسي بجامعة طوكيو، ونشر العديد من القصص، وهي عام ١٩٥٨ نال جائزة أكوتا جواو، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان، وهو في الثالثة والعشرين من عمره، فكان ذلك اعترافاً بموهبته العظيمة.

تخرج من الجامعة عام ١٩٥٩، وتزوج عام ١٩٦٠، ثم عينا لاستقرا حيلته والتطرق للإبداع، وأصدر مجموعة قصصية «رواية طويلة» ولكن نشر إلى ما حدث عام ١٩٦٠، حيث جرى «مصرع لينهبرو التطور» قبل الحزب الاشتراكي الياباني على يد أحد عناصر الشباب المجهلي المنطرفة، أثار موجة من الخلق في نفس الكاتب الشاب، سرعان ما تمكنت في مجموعته القصصية الموسومة «سبعة عشر» التي أصدرها عام ١٩٦١، والتي جلبت عليه حرباً شعواء من جانب منظمات اليمين الياباني^{٣٠}.

هذا فاجعة (عامة) عنيقة، كان تأثيرها عميقاً في وجدان كينزا بورو أوي، بحيث حفزته على أن يكتب (مباشرة) هي أعضاء ذلك الانشغال، وانعكس ذلك في مجموعة قصصية، لاشك أنها امتلكت حدة المواجهة حتى جلبت عليه حرباً شعواء من جانب منظمات اليمين. هذا (الفعل) يبرز إيمانه العميق بأن الفن هو أمانة الطبيعة للتعبير عما يعيش به وجدانه وفكره. من أجل ذلك، ربما، لن ننهش كثيراً، حين نؤاخذ به (فاجعة) مولد ابن مشوه بإعاقه ذهنية دائمة عام ١٩٦٢، وهي فاجعة (خاصة) هزت أعماقه هزاً شديداً، فكان منطوقاً أن يدخلها «كفنان مرهق الحس» إلى عالمه الفني معطلاً، مشروحاً بموضع على مرآة الذات، وأن يفرس في أغوارها باحثاً منطوقاً، لتعكس مباشرة هي إبداع جديد، تجلى في رواية «مسألة شخصية» التي نشرها على ١٩٦١، وفيها التعمام (شخصي) إلى عمق هذه المسألة الضمنية، حيث نتاج يطلها «يرود»

مدرسا في السابعة والعشرين من عمره (نفس عمر أوي وقت المأساة). وقد ولد له طفل مشوه يثق دماغه. وقرر الأطباء أنه قد يموت خلال أيام إذا لم تجر له عملية، لكن «بيرد» (يهرب) من مسؤولياته كآب إزاء طفله. حين رفض إجراء العملية، خشية أن يعيش بمسبخته معوها بقية عمره، وعندما ظل الطفل حيا رغم عدم إجراء العملية، تهادى الأب في غيبه. حين فكر متعاوناً مع عشيقته في التخلص منه بقتله. وحين (واحدة) الأب ذاته أخيرا، هجر معشوقته وأعاد الطفل إلى المستشفى، حيث أجريت له عملية ناجحة تبرع فيها الأب بالكثير من دمه، وظهر أن التلق الدماغي لم يكن سوى دغل غير خطر. لقد توفقت المارق أخيرا عن الكذب على نفسه. وكفى (الطائر) من الهرب، حين واجه واقعته، فتكثرت له والأسرته النجاسة¹⁷.

ثم تناول أوي الفاجعة ذاتها، أو قدم (تتويمة) أخرى لها في قصة «الحوى.. وحش السماء». ولكن من منظور فني مغاير، متجاوزا المنظور الشخصوي السابق، ففي حين نجد في رواية «مسألة شخصية» عرضا تحليليا شاملا يتساعد تدريجيا، حتى يصل إلى الفروغ، وهو يعري التعاصيل، يحلل المشاعر، ويصير التعاضلات، نجد في قصة «الحوى.. وحش السماء» مسارا رئيسيا لأب معزول (د) يستجلب تقاضات موهومة مع شبح ابنه، يتعطر هذا التيار بشتات أو أوهام كاشفة لثقافة «د» رايي القصة (الخارجي) مع شخصيات مختلفة. ومن تجمع هذه الأجزاء/الشفرات، يتجلى الكل، وتظهر الحقيقة.. إن (د) لم يقبل مأساة مولد طفل مشوه له فتسلطت بداهة بدمائه الهويته، فهرب من الواقع، وانتهى إلى عالم الحنون، بعد أن أحرق هذا الأب الموسيقار مؤلفاته، وأنهى حياته، جزاء وفاقا لما جنت بداهة¹⁸.

ثم قدم أوي عددا آخر من التتويمات على ذات التهمة في قصص أخرى¹⁹. لكن ظل هذه المأساة سيظل يحذيه عدة سنوات قادمة:

(٣-١) إيزابيل الكيندي

حين طوجت إيزابيل الكيندي، فاجعة انتهت عام ١٩٩١، كانت تبلغ من العمر التسعة والأربعين، وكان اسمها كروانبة كبيرة مستقرا ومعروفا على مستوى العالم، برواياتها الأربع ومجموعتها القصصية الوحيدة.

وكي نفهم تأثير تلك الفاجعة (المباشر) عليها، لنرجع - أولا - إلى بدء رحلتها الإبداعية، ولتر كيف أبدعت روايتها (الأولى) «بيت الأرواح».. لقد بدأ الأمر، حين عرفت

إيزابيل أن جدها، الذي كانت تربطها به علاقة عميقة. وإن تقلصت في سنوات الاضطراب في فنزويلا إلى رسائل لجوجة منها ومساعدة منه، والذي كان عمره يقارب من الستة مريض جدا، أي أنه يحتضر. لذلك قررت أن تكتب إليه. وانظر إليها وهي تعبر عن مشاعرها «الأخر مرة. كي أقول له إنه يمكنه الذهاب بسلام لأنني لن أفسد أبدا وأنني سأنتقل ذكرا إلى أبنائي وأبناء أبنائي»¹¹¹. وبعد قليل من ذلك توفي جدي المجرب. ولكن الكتابة كانت قد استحوذت علي. ولم أجد أستطيع التوقف عن الكتابة. كانت هناك أصوات أخرى تتحدث من خلالي. ورحلت أكتب بفناء وبإحساس من يفك عيوب كبة من الصوف. وبالجملة نفسها التي أكتب بها الآن. وفي نهاية تلك السنة اجتمعت لدي خمسةة صفحة في كرس من قماش سميك، وأدركت أن ما كتبت لم يعد مجرد رسالة. عندئذ أعلقت أمام الأسرة بضمير أنني أكتب كتابا¹¹².

هنا، حديث (موت) محتمل لشخص عزيز. كان محفرا فيها فخر لدى إيزابيل الليندي بنوع (الإيداع) الثقافي. فانتقل متدفقا هادرا عبر روايتها الأولى «بيت الأرواح» (1991). لذلك. كان منطوقها. عندما تكرر الوضع أمام هاجمة أكثر قسوة وضراوة. عام 1991. عندما فوجئت إيزابيل بسقوط ابنها في غيبوبة مرضها العميق. أن تلجأ ثانية إلى عالم (الكتابة). فهو الملاذ الملجأ. والحدود في الأمر أنها كتبت (الشاء) مشاكلها غيبوبة ابنها. وهي شاهدة على تطور حالتها. رواية «بولاب» وإن كانت مبادرة الكتابة لم تظهر مباشرة منها. بل جاءت من وكيلتها، التي وضعت رؤاة أوراق صمراء مسطرة على وكبتي. وقالت: خذي. أكتبي وهرجي من نفسك. فهذا اسم تكتبي تستموتين غما يا مسكيتي¹¹³. وربما اختلفت إيزابيل. لأن العرض وافق هوى في نفسها. ولأنه تعامل مع ما سبق أن فعلته أمها معها. حين قدمت إليها دفنوا أثناء إحدى أزماتها النفسية. «لتسهيل أحداث الحياة». وقالت: خذي. هرجي عن نفسك بالكتابة¹¹⁴. (انظر إلى تكرار فعل الأمر «هرجي». بما يوحي به من طرح لهم والتخلص من الكرب).

وقد يتبدى محفز آخر في اعتبار الكتابة أداة للراحة. وهو ما عبرت عنه بقولها: «الكتابة تريحني من الغم بالرغم من أنها تكتلني الكثير. لأن كل كلمة هي شبه وحمرة حارقة. فهذه الصفحات هي رحلة لا رجعة عنها في نفق طويل لا أرى له مخرجا. ولكني أعلم أنه موجود. ومن المستحيل الرجوع إلى الوراء. فالمسألة كلها تتمثل في مواصلة التقديم خطوة خطوة حتى النهاية»¹¹⁵.

من ناحية ثالثة. تعتبر الكتابة محاولة من الكتابة للطلب على وعيها من حاضر رهيب

لا قدرة لبشر على مواجهته، فليس للكاتب - في نهاية المطاف - من حلا إلا معمل فته يلود به كلما أحيته مشكلة أو واجهه خطر:

«إنني أقلب في هذه الصفحات في محاولة لا عقلانية للتعليق على رعيي»^{١٢٩}.

تلك كانت ثلاثة محفزات رئيسية، دعمتها الكتابة بعدد آخر من (مسيرات عقلية)، فالخنان أيضا يحتاج إلى اقتناع كامل بما يفعل، حتى يفتح أمامه سبيل الإبداع.. فإذا كانت الغيبوبة تعبر فيها كاملا عن الواقع، لا تسمح للمريض بالتواصل مع الآخرين، لذا قد تبدو الكتابة محاولة عبادة (للاتصال) مع الآلة، وهو ما عبرت عنه الكتابة بقولها: «إنني أتأدبك ولكذك لا تسمعني ولهذا أكتب إليك»^{١٣٠}.

من جانب آخر، إذا كانت الغيبوبة تعني توافدا أهديا في نقطة معينة من الحاضر، وغيابا كاملا - أيضا - عن المستقبل، فقد تعتبر الكتابة إحلالا لمستقبل بديل يعوض الآلة عن فترات صمتها الطويل، الذي خالف من الوقت - فالمستقبل كله فاقض عن حاجتي، وأريد أن أقدمه إليك يا ابنتي لأنك قد كنت مستقبلك»^{١٣١}.

ومن جانب ثالث، تبدو الكتابة - في سياق مسيرات عقلية تحدث عليها - (كمعرفة) مستكشف إلى معارف الآلة، حين تتسع أمامها بيد شمانها، ما حدث فترة غيبوبتها، وهو ما أوضحته وكالة أبحاثها في جرائدها معها:

«سبحمأعدها ذلك قبل سفرها ما حدث خلال هذه الفترة الذي أمضته مائة»^{١٣٢} (بطبيعة الحال، توحي الوثيقة ضمنا بالأمل في لقاء الآلة).

تلك كانت محفزات رئيسية، دعمت بمسيرات عقلية، لتعزز قدرات الخنان العافية في إيزابيل الهندلي، حتى تستهيمها لتياشر فعل الكتابة، ولكن لا يجب أن ننسى أن هناك - أيضا - فضاءات أخرى ثابتة اكتسبتها الكتابة خلال ممارستها الطويلة المتأخرة، منها أن الكتابة فعل مقابل للتساؤل ونجد للزمن، «إن حياتي تتحدد حين أروها وتكرني تثبت بالكتابة، ومالا أصوغه في كلمات وأدونه على الورق سمعوه الزمن»^{١٣٣}. كما أن الكتابة - وهو الأهم - شكل من أشكال الارتحال المصم لاكتشاف الذات وتلمس معنى الحياة: «الكتابة هي تلخص طويل لأصااق النفس، ورحلة إلى أشد كهوف الوعي عمقا، وتأمل بطيء - إنني أكتب منظومة في الصمت، واكتشف في أثناء الطريق أجزاء من الحقيقة، نغما صغيرة من الزجاج تتسع لها راحة اليد تهرز مروري في هذه الدنيا»^{١٣٤}.

أمل هذه المحفزات والمسيرات والقناعات - قد تصافرت معا لإقناع الفنان في إيزابيل الهندلي، بشكل واع ولا واع، بأن تقبل على الكتابة. لأن عالم الكتابة هو الطلعا

والملاد للنقد، ومن خلاله، وبواسطة فقط، يكون سعيه نحو (الخلاص). ومن هنا يمكننا أن نتفهم كلماتها إلى ابنها «ويخطر لي أنني إذا ما أعطيت شكلاً لهذا الطراب فسوف أتمكن من مساعدتك ومن مساعدة نفسي. إن ممارسة الكتابة الصحفية يمكن أن تكون خلاصاً. لقد كتبت قبل إحدى عشرة سنة رسالة إلى جدي لودويج وهو يموت، وفي هذا الشاخن من كانون الثاني ١٩٩٢، أكتب إليك يا باولا، لكي أصيدك إلى الحياة»^{١٢١}، وأملها - هنا - تعني إعادة بعثها ثانية إلى الحياة، مثالية، نابضة، حية، خالدة، من خلال الفن!

(٢) النضج الفني

أوضح فتحي غانم، في سياق حديثه حول مراحل الكتابة الروائية «يبدأ الأمر من فكرة تلح عليّ، فيها نوع من التحدي، قد تأتي من صدمة معينة واجهتني، ما ثبت أن تتحول إلى رغبة في معاصرتها أو هيمتها أو السيطرة عليها، فتبرز الفكرة، التي قد تكون جذيرة بأن أتأملها.

إذن، المحرك للكتابة هو تحدٍ ذاتي، بمعنى أنني لا أكتب إلا أمام شيء يشهداني، يستنزني، يثيرني، وهذا طريقي - ككتّاب - في مواجهة. ثم استطراد متتالاً مرحلة (الإعداد والجهل) فقال: «وكل هذا لا يؤدي إلى كتابة رواية، ولكنه يشجر الرغبة في كتابتها، لأن ما أكتبه بعد ذلك ليس الوصف بالطبع، ولكن - كما يقول أهل النقد - هو المعادل الموضوعي لها، الذي يتخلق كما يتخلق الجنين، دون أن استطاع السيطرة على كونه نطفة. فلما إلى أن تنتهي الكتابة لا أعرف كيف تكونت الرواية، وهذا ينطبق على جميع رواياتي حتى الأقبال، أي أن الأدب يحتاج إلى سنوات لتأمل تجربة عاشها في الواقع، قبل أن يكتبها في عمل أدبي. وقد احتجت إلى ثماني سنوات لأكتب رواية «الجيل» بعد أن عشت تجربتها في الواقع»^{١٢٢}.

إن فترة سنوات التأمل للكتاب، هي فترة الإعداد والعمل، التي يتخلق فيها الجنين (العمل الفني)، إلى أن يحين موعد المخاض، أيولد الجنين ناضجاً، فها، لذلك يقصد بالنضج الفني «ولادة العمل الفني ولادة طليعية، بعد اكتمال مراحل الإعداد، من إعداد وتحضير والاحتضان وحمل، وتخلق وولادة، بحيث يكون الناتج جديداً وأصيلًا، مكتمل النضج، صادق الرؤية، كامل البنيان، له أسلوبه المميز، وألفه الخاصة (خاصة) مقرولاًها، مميزة (أراكبها)، وأشخاصه حية (وأصحة ملامحها، منطقية تصرفاتها)»^{١٢٣}.

(١-٢) إيزابيل الكيشدي

بطلبية الحال، لم تكن رواية «الاولاء» ناضجة فيها، لأنها لم تمر بمراحل الإعداد والتخضير والاحتضان والعمل والولادة، بمعنى أن إبراهيم التليدي لم تتج (الزمن اللازم) لتجربتها. لتأخذ مسارها الطبيعي، بل كتبها خلال فترة المحاناة والمذابح أثناء دخول ابنها في غيبوبة مرض مميت (لأسباب الساق ذكرها)، والتي بدت فيها الكتابة ملاذاً أو ملجأ للقلب على الام محنتها، أو هي محاولة تتكلم فيها الطريق المظلم، الذي انضمت فيه الأمور بظلم متسارعة!

ورغم هذا، تدفقت على الورق، بتلقائية، وبساطة، تجريبية ساخنة منعمة بالمرارة والحزن والألم. كانت كل كلمة فيها أشبه بجمرة حارقة، احتلت مركز ثقلها (الطاعري) حالة ابنها، التي دخلت الغيبوبة، بكل ما بطراً عليها من تحولات، وما يحيط بها من أحداث، وامتزج هذا التيهار الظاهر، وتداخل مع حياة إبراهيم التليدي الخاصة والعامة، معبرنا وملونا بتجربتها الفنية، حتى بدت الرواية أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية أو أدب الاعتراف. وجاء ظل البناء، من (سكون) مركز ثقل الرواية وصحور حركتها، نتيجة استقراء حالة الأبنة في غيبوبتها الأبدية.

وربما، تظل هذه التجربة الروائية، مختزنة في (ذاكرة) إبراهيم التليدي لسنوات طويلة قادمة، قد تتفاعل خلالها وتظهر في عمل عابثها الفاجي، هي رحلة احتضان وحمل شاق، لكنها مشظلة - دائماً وأبداً - جزءاً من مخزون خبراتها الأثير. ورغم صراوة التجربة!

(٢-٢) فتحى خانم

كان عام ١٩٤٥ هو عام عابضة فتحى خانم الثانية - بعد موت الأب - في (موت) أخيه. نقطة انطلاق رحلته الإبداعية، بنشر قصته الأولى «غليان الماء»، التي كتبها وداغماً لأخيه الراحل، ثم كتب عدداً آخر من القصص القصصية، نشرها بعد ذلك في مجلتي «نخلة» و«جريدة حب» (١٩٥٧)، «سور حديد صبي» (١٩٦١)، كما نشر عدداً من الروايات، «الحبل» (١٩٥٧)، «من أين؟»، «الصاخن والبارد» (١٩٥٩)، «الرجل الذي فقد ظله»، «المطلق» (١٩٦١)، «لك الألبام» (١٩٦٣)، «الغيبى» (١٩٦٩)، «زيتب والمرش» (١٩٧٣)، «حكاية ثور» (١٩٧٣).

وهو وإن خاض لعمار الواقع في هذه الروايات، مستفيداً من تجاربه الحاسة، التي ألحها له عمله في وزارة المعارف، وذلك بزيارة قرية الجربة بصعيد مصر (رواية

«الجميل». أو سفر إلى الطواحي (رواية «الساخن والبارد»)، أو معاششته لما يجري داخل كواليس عالم الصحافة (معلم رواياته)، أو ما سمعه يتروى عن تذهب المعتقلين (رواية «حكاية لود»)، فلن نأجس (الموت)، الذي نتج عن حاجتيه في سلواته الأولى، ظل يؤرقه ويتغص عليه. وكان هناك جنين جديد يتخلل خلال سنوات حمل ثالثة طويلة تجاوزت الثلاثين عاماً. أوت- هي النهاية- إلى مولد مرة إنتاجه الأدبي- رواية «الأفيال» عام ١٩٨١^{١٠١}، التي قدم فيها هنري غانم مدينته الفاضلة، التي حلم بها طويلاً، ولطورها خياله المبدع، حين اختار لها مكاناً (غير محدد الموقع) وسط الصحراء، وغیر مسمى، لا تعرف فيه دولة أو جنسية أو دستور أو حاكم أو محكوم. اطمح في هذا المكان عدد من الأفراد باختيارهم، كأنها مقبرة منحت إليها شطعنيات معينة، استلذت أسلوب حياتها. فاختارت تلك المقبرة الجماعية، هرباً من الحياة أو بحثاً عن الذات الحقيقية، أو انتظاراً للموت القادم، كما تفعل (الأفيال)، حين تعس اقتراب شيخ الموت؛ هي رواية «الأفيال» حضور مباشر للشطعية الرئيسية «يوسف» والواحد محسوس - أيضاً - لبقية الشخصيات. هنا، يتوحد القارئ مباشرة مع شخصية «يوسف» ، فليس هناك وادٍ

والرواية ذات بناء (زمني) يتكون من مستويين، أولهما الزمن التاريخي، الخارجي المتسلسل، الذي يعيش فيه يوسف والأخرون (حاضري) المستقبلية الجديدة، وثانيهما هو زمن القصة الفعلي، ماضي يوسف المتسلسل على شكل محطات أو شفرات متفرقة... هذا البناء الزمني، جاء مناسباً لتعيش أزمة يوسف - إنه بناء الأزمة، التشكك، التفسخ، الهزيمة، والعصاف، إنه محاصر بالزمن الماضي، مدان، تتحدد حركته في إطار هذا الزمن الراكد، ذهناً وإيماناً، كمن يحمل ثقالة، أو هو يشكل كاموساً يسمى جاعداً للهروب منه، وما قبله بالرحلة إلى المدينة الفاضلة، إلا محاولة للتفكك من إصاره. ولذلك جاءت الرواية متصلة، دون أرقام للفصول، ودون عناوين، كعالم مستمر، كما الحياة في تفتتها واستمراريتها وانفصافها وامدادها، في بناء روائي مكثف شديد التركيز، ليس فيه زوائد ولا استطرادات غير مبررة، والكفة ثقيلة، ساطعة، مباشرة، الثقلية، تقترب في مقاطع كثيرة منها من أعذب الشعر، لكنها تزدى وظيفتها الأساسية كتعبير مباشر صادق عن مشاعر وأفكار يوسف.

هنا (حاضر) جديد يتحدث يوسف هي «المدينة الفاضلة» التي رحل إليها هرباً من ماضيه، لكن (الماضي) يظل يتغص عليه ويطارده. واقع جديد، هي مواجهة ماضي قديم، يتسلل لترجيحها من أعماق يوسف، يبدأ أولاً وأخيراً ضعيفاً في مواجهة حضور

قوي، يزداد تكثيف الماضي- ويتجسد أمام يوسف، ليخطف الإحساس بالواقع الجديد. كان هناك علاقة شرطية تربط الماضي بالعاصر. إنه إن يستطيع أن يعيش حاضره في المدينة الفاضلة إلا إذا واجه ماضيه، مواجهة الماضي تمنعه أن يواجه يوسف نفسه والآخرين والمجتمع القديم. حتى إذا ما نجح يوسف في مسعاه الذي هيأت المدينة الفاضلة ظروف تحقيقه، تحرر من إسام ماضيه، وأصبح من السهل عليه أن يواجه حاضره الجديد. وأن يتقبله. وأن يديهش كما يجب. بعد أن انتزع له ما كان خافيا من أبعاد، واكتشفت أمامه الجمال. واكتسب وعيا واسعا، وتبلورت أمامه (رؤية كلية) لحرارة الحياة والمجتمع والكون من حوله!

(٢-١٠) مواجهة الموت

لكن رواية «الأفيال» تشمل تفسيراً آخر- يعكس (إبداعيا) فاجعة فتحي غانم بالنسبة للموت). وانظر إلى هذا الحوار المنشور مع فتحي غانم، حول رواية «الأفيال»^(٩٤). من: لكن هذه الرواية تبدو على مستوى آخر، وكأنك تواجه فيها قلقا- شخصيا- كان يشملك من فكرة الموت. فمدينتك الفاضلة بشكل من الأشكال تعادل العالم الآخر، أو عالم ما بعد الموت، والتواضع التي تترافق في روايتك تعكس هذا الهم كثيرًا...^(٩٥). هل تدل هذه الشواهد المعشاشة عبر الرواية، على أن الموت كان أحد حوارك لكتابة «الأفيال»؟ فحاولت من خلال الرواية اقتحام عالم الموت المجهول، وكسر حاجز الخوف منه؟

فتحي غانم: نعم، بدأت فكرة الرواية عندي من إحساس بالحياة والموت أو من فكرة الموت، لا كفكرة مجردة بل الخوف من فكرة موت الإنسان، وكان هذا يشغلي باستمرار. من: ولذلك لم تستخدم كلمة «الموت» في روايتك، وإن تركت بدلا عنها نغما لوني لتقارن بهذا المضي أو بالانتقال إلى حياة أخرى...

هل تعتبر ذلك حيلة فنية؟

فتحي غانم: أنا لا أريد أن أصل بالأمر إلى نهايته. أريد أن يظل الموقف غير محدد بالنسبة للموت، لأنني عندما أقول إنهم ماتوا فالحقيقة تنهي على نحو ما، ولكن الحكم يجب أن يأتي في نهاية الرواية كلها أو في نهاية المحاكمة.

من: إذن، ماذا كنت تعني برموز اسم الشركة المسيحية، التي تنظم تلك الرحلات

(د. ص. ٩)

فمنحي غلام، إذا خطر لك أن تطلق الحرفين نقطة واحدة (تس)، فهي كلمة Death بالإنجليزية، وهي تعني موت!

س: والآن، بعد أن ثبتت أقدامنا واسعة في مجال الرواية برصيد ضخم من الإنجاز الروائي، بكل ما يمكنه ذلك من معاني الانغماس والاستعراذ والضمود والضحج... هل لمزال «الموت» يحيفك؟

فمنحي غلام، من وظائف الكتابة أنها تخلصني من الهموم، لأنني عالجت نفسي بهذه الوسيلة، وبها صمدت أمام هجوم حقيمية مثل موت أناس وانتهاء آخرين، وذهاب البعض ومجيء البعض الآخر، وتغير الجو المحيط، وما إلى ذلك... ماذا يفعل الإنسان حتى يتجو من أثر كل هذا إلا ما لكتابته؟

وبالتسمية لسؤالك، لم يعد انقضاء العمر، أو الموت يحيفني، بعد أن كتبت «الأهبال»... قبل «الأهبال» كنت أخاف، ولكن «الأهبال» خلصتني من هذا الأسراء.

(٣-٢) كينزرا بورو لوي

بدأ لوي رحلته الإبداعية بداية قوية، خلال مرحلة دراسته الجامعية، في الأدب الفرنسي، انظر إلى تكامل الدراسة المختارة التي تدعيم موهبته، التي تم الاعتراف بها - أيضا - خلال تلك الفترة، حين فاز بجائزة كوتاجاوا في القصة، وهي أهم جائزة أدبية في اليابان، وفي عام ١٩٥٩، أنهى دراسته الجامعية، وفي عام ١٩٦٠ تزوج تدعيما لاستقرار حياته وإخلاصا للأدب، وأصدر مجموعة قصصية ورواية طويلة، ومن خلال هذه قبل كلمته فيما يجري من أحداث عامة في اليابان، وعين حل عام ١٩٦٢ وقعت الواقعة، حين ولد له طفل مشوه بإعاقة ذهنية دائمة، فلم يكن أصلمه إلا أن يطرح هذه (الأزمة) على بساطه، بحثا عن ملقوس للخلاص، فابتدع رواية «مسألة شخصية» (١٩٦٤)، كما أنجز - في الوقت ذاته - كتابا (عاما) يضم مجموعة مقالات شور حول الذين كتبت لهم النجاة من هيروشيما، ومواصلة الحياة تحت عنوان (مذكرات هيروشيما) وطلب من ناشره إصدارهما في يوم واحد، «كان لوي يطالب بالطبع بأن يبحث القارئ أمر الكتائين معا، في أحدهما دون مذكرات النجاة من قنبلة نووية فعلية، وهي الآخر سعى إلى الوصول لمبدأل نجاة من حملة دمار شخصية»^{١٢٠}.

لعل هذا يبرهن أن لوي رغم حاجته الشخصية، كان يحمل على كاهله الهم العام أيضا، ولعل هذا يمسك وعيا واسعا وشاؤلا أشمل، لكل ما تجري به الحياة، لذلك، ربما

يتمسك، أيضا، إبداعه (المباشر) في أعقاب حاجته الشخصية، وبعد روايته «مسألة شخصية». ومن خلال قصص «أغوى.. وحش السماء» و«علما أن نتجاوز جنونا» وغيرها، بأنها تنويعات على ذات التيمة، تسمى إلى تخصص حوائثها المختلفة، حتى لتبدو وكأنها خطى يحاول أن يلمس بها الطريق، بإفهام متصاعد، على درب الإعداد والحمل لعمل كبير. سيولد (نانسجا) هتيا، بحته عام ١٩٦٢، هو رواية «طريق كرة القدم في العلم الأول» ١٩٦٠، والتي سميت هي ترجمتها الإنجليزية «الصرخة الصامتة»، والتي أشاد بها تقرير اللجنة السويدية التي منحتة جائزة نوبل، وقد ترجمت الرواية إلى اللغة العربية بال عنوان الجديد ذاته^(١)، وهي هذه الرواية وضع أوي مأساة طفله في إطار (رواية كلية)، لمنظومة أوسع للشوء في حياة البشر!

(١-٣-٢) منظومة تشو

تعلن رواية «الصرخة الصامتة» عشرات الأبحاث (الحاضرة)، الموشاة بالتفاصيل الصغيرة، إضافة إلى المحور الآخر، الذي نتولى من خلاله إلقاء أسفار (الماضي)، وذلك في إطار حوار واحد متدفق هائل، تشهد الأحكام، بختير (التفكير) أحد سماته الأساسية، حيث تبدو الحقائق وكأن لها إشارات (أوجه) وليس من شيء ثابتة يمتد مفتتح الرواية ليشمل المصلين الأول والثاني، حيث تعرف على الزمة شخصيتي الرواية الرئيسيتين، ميتسو ساورو وأخيه تاتاشي..

ميتسو ساورو، هو الرواية، في الصباغة والعشرون من عمره (لاحظ أنه ضمن عمر الكاتب وقت أزمة مولد ابنه المعوق، وانعكس ذلك على بطل رواية «مسألة شخصية» وقصة «أغوى.. وحش السماء»، هناك ظل (فوري) يضرب بصلبه صمغا في حياته، بشدى كبرية أو كلفة تلاحقه، هي (الماضي) كانت له أخت ولدت متخلقة عقليا (تحلفا جزئيا) تنمر من الأصوات العالية ولتموجب للموسيقى، يتوازي معها في (الحاضر) مولد ابن معوق متخلف عقليا (تحلفا كاملا)، أجبر على إبداعه إحدى المؤسسات، يضاف إلى ذلك إصابة ابنه اليماني بعاهة مستديمة، حدثت بفعل بعض أطفال المدارس إثر إلقاءهم الحجارة عليه في نوبة غضب هستيرية.

شدا الرواية، وساورو متعلق على نفسه، يائس، ينشد الموت، بعد أن هجر عمله في الجامعة (نمسا كما فعل بطل رواية «مسألة شخصية») إثر موت صديقه الحميم (رفيق دراسته) منتحرا، بعد أن أصيب في رأسه من رجال البوليس في إحدى المظاهرات التي

واخل فيها زوجته. فخلقت الإلهام عامة أدت به إلى الجنون. وهذا هو العنصر الخارجي (الحاضر) من أزمة سابورو، يتوازى معه فعل من (الماضي) هو التحول أخته الصغيرة الموهبة.

هنا يتجسد الجزء الأول من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء (مادي)، ظاهر في الأفراد، ينقسم إلى قسمين أحدهما تشوه (طبيعي) يظهر منذ المولد؛ قد يكون كاملاً، حين يولد جنين يفتقد دماغه كنبات خامد «طفل سابورو»، وقد يكون التشوه جزئياً، حين يولد الطفل طبيعياً، لكنه متخلف عقلياً وأخت سابورو، وقد يحدث أثناء حياة البشر، حين يصاب الفرد بمرض يؤدي إلى تشوه في شكله الخارجي، كما حدث مع جين اضخم امرأة في اليابان. وهدفة طفولة الأخوين.

ويمثل القسم الثاني من التشوه المادي، الوجه المقابل، وهو تشوه مستحدث بفعل البشر، ويؤدي إلى إحداث عاهة مستديمة، كما حدث مع سابورو عندما فقد صيته اليهضي بفعل عيب بعض الأطفال. وكما وقع لصديقه عندما فقد عقله بفعل هراوات رجال الشرطة في إحدى المظاهرات.

وهي أول لقاء بين سابورو وأخيه «تاكاشي» يدعو تاكاشي إلى العودة إلى القرية حيث الجدور، وتكون - في الوقت ذاته - فترة لاستعادة (الحاضر)، لأنه كان شديد الإعجاب بالجد الأسمر، الذي قاد انتفاضة الفلاحين بالقرية عام ١٨٦٠-١٨٦١، لكن الماضي (مفتس)، يجيش بغوامض كثيرة؛ فسيحة مثل الجد الأكبر لأخيه الأسمر، لتسوية بعض المناصب في القرية، الحروب وتأثيرها على الأسرة، عودة الأب ميتاً من الصين، ضرب أخيهما مرة حتى الموت، اختار أخيهما الصغرى...

لذلك، فبعداً من الفصل الثالث وانتهاء بالفصل الثالث عشر والأخير، يدور تيار النص الهائر، داخل موطنهما القديم، على محورين: أحدهما (حاضر) يتود فيه الأحداث تاكاشي مقتنفا أثر الجد الأسمر، والثاني (ماضي) يلوم فيه ميسو، مستعينا بأي مراجع ومستندات متاحة، وذلك لإزالة ما علق بهذا الماضي من شوائب وما ظله من أوهام، واستكشاف أبعاده وتهم الحقائق التي تحكمه.

وحلتان متداخلتان، مؤزعتان بين الماضي والحاضر، وما أصعبهما من رحلتين، حين يكون هديهما واحد، هو البحث عن (الحقيقة)!

وعلى هذه اللوحة التاريخية المريضة، التي يتداخل فيها الماضي والحاضر، يمكن بلورة الجزء الثاني (المقابل) من منظومة تشوهات البشر، وهو جزء معنوي، كامن في

نفوس الأفراد. يتبدى في اتجاهين متقابلين أحياناً، فقد يتخذ شكل فعل خارجي (مضيف) طوار بالضرورة. يكون تارة عامساً شاملاً (حرباً عالمية) وقد يكون محدوداً محلياً (انقلابي ١٨٦٠، ١٨٧١، والثلاثين على معسكر الكوريين). وقد يتخذ شكلاً فورياً تارة ثالثة (كاعتداء شاب على فتاة). وقد يظهر الاتجاه المقابل في اللافعل، أو في انطواء الأفراد داخل فواتهم هرباً من مواجهة الواقع الخارجي (ميتسو والحلاقة ووعيته في الموت وزوجته وانكبابها على الخمر).

وهي الطنم. بعد رحلة النفوس في (مظهر) الماضي، و(مواجهة) الحاضر، كلان لابد لميتسو أن يخرج من صومعته التي اعتصم بها طويلاً، وأن يمضي مع زوجته ليرى من جديد. هي بناء كوخهما الجديد^{١٧}

(١-٢) الخلاصة

نخلص من هذا البحث، إلى أن (الفراغ الشخصي). كمعطرات من (الواقع) قد تصيب أي فرد، وسهم (الكتاب) ضحي ضائب قوت الأب عام ١٩٣٦، ثم الأخ الأصغر عام ١٩٤٥، كينزا بورو أوي، مولد من مشنوه عام ١٩٦٢. وإيزابيل الليندي، غوبوية مرضى سميت للثينة عام ١٩٩١). ويحكم لكل منهما الخاص (المرتب) يكون تأثيرها عليهم شديداً ضلوا، فيجسسون تحت وطأة ثقلها إلى (عالمهم الفنى) يشعرون فيه بعض الملوكة فيبدع بعض منهم (تحت) وطأة المعاناة روايات (إيزابيل الليندي، رواية «باولا» محلولين (تليم) ما يجري في الواقع، والانفلات من هيئته القاسية. لكنهم يظلون أبداً أسراماً وقد تضرب القابضة ينسلها عميقاً، ليتفجر بعد وقوعها مباشرة بتبوع الإبداع من رحم الألم.

(ضحى خانم، أول قصة قصيرة، غيلان الماء، عام ١٩٤٥، وإن ظل الخوف من الموت ملازماً له، مسيطراً عليه سنوات طويلة بعد ذلك). وقد نداهم الفاجعة كاتبا مستشراً، فيتوحد معها، وتقدم كصليب يثوب به ظهوره، فيحاول أن يتخلف من ثقته، فيبدع بعدها مباشرة رواية وقصصاً قصيرة (كينزا بورو أوي: رواية «معاناة شخصية» عام ١٩٦٤، قصصاً «أغوى»، و«خلى السمعة» ١٩٦٤، «علمنا أن نتعاون جنوباً» عام ١٩٦٥، وغيرها). هذه الأعمال وإن ارتفع مستوى الفني، يحكم كونها محصلة لتفاعل مأساة حادة وهتان موهوب مستوهد لداثاق هنه، إلا أنها تنقل داخل الإطار الخاص المباشر للواقعة أو توحيماً عليها

لكن الفنان - هي نهاية المطاف - يشهد النضج الفني، فحينه الاكتمال الأشعل والأعم وعمه الخلاص، لكنه لا يتأني إلا بعد فترة إمداد والحنان وحمل مناسبة، قد تكون سنوات قليلة (كينزا بورو أوي)، أو سنوات طويلة (فتحي خانم)، يكون الأمر فيها مبرهونا بتكوين الكاتب وملكانته الخاصة ونجاح خبراته الفنية وثقافته وعلمه وراثته، وعدي انخراطه في طعن التيارات الفاعلة في مجتمعه وفي الحياة والعالم من حوله، حتى التلويح، عبر سنين العمل والاحتضان، رؤية كلية تسم بالإحاطة والشمول، تحتل الواقعة مكانها الطبيعي داخل إطارها، ويتم خلالها (مواجهة) المعاشي والفنوس في مظهره، لمعابيه (الحاصر) والانتصار على أزماته.

هذا يكون المعاشي قد حل، ليحقق مولد، ناتج فني جديد وأصيل (كينزا بورو أوي، رواية «الصرخة الصامتة» عام ١٩٦٧)، (فتحي خانم: رواية «الأفئال» عام ١٩٨١). لكن الفنان لا يحتسب بهذا (الكشف) لنفسه، بل (ينشر) عبيره العذب الفواح، ليستمتع به الآخرون من حوله!

